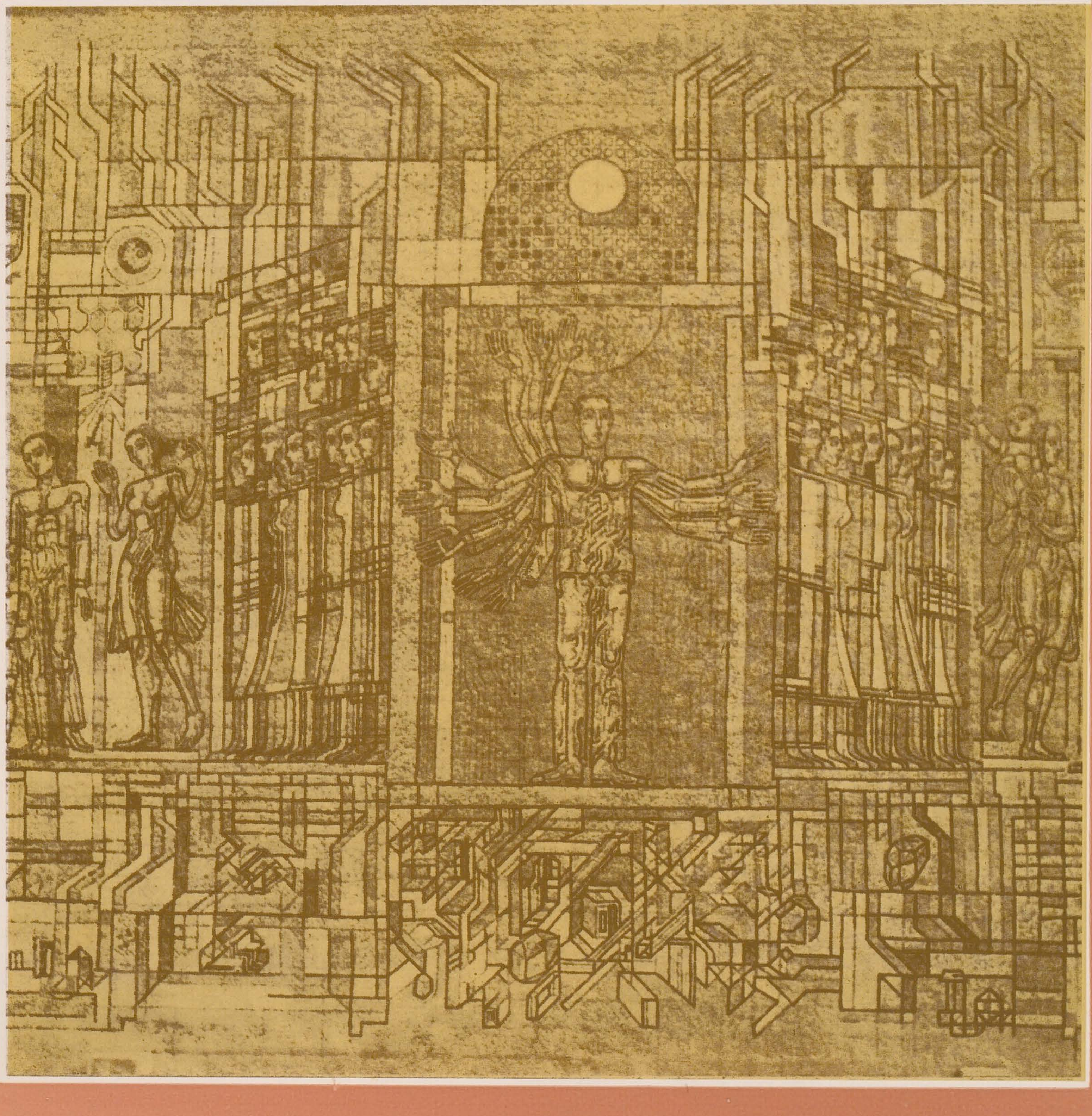
arta

ANUL XXVIII • NR. 8/1981



arta

ANUL XXVIII NR. 8/1981

REVISTĂ
A UNIUNII ARTIŞTILOR PLASTICI
DIN
REPUBLICA SOCIALISTĂ ROMÂNIA

REDACŢIA

Str. Biserica Amzei 9, telefon 59.35.19
70172 Bucureşti

ADMINISTRAŢIA

Uniunea Artiştilor Plastici
Str. Nicolae Iorga 42, telefon 50 20 45
71118 Bucureşti

COLECTIVUL REDACŢIONAL
Vasile Drăguţ, redactor şef, Ioan Horga, secretar responsabil de redacţie, Horia Horşia, Mihai Drişcu, François Pamfil

REDACTOR RESPONSABIL DE NUMĂR
François Pamfil

PREZENTARE ARTISTICĂ
Sanda Gusti

PREZENTARE TEHNICĂ
Sanda Gusti

CORECTURĂ
Ingrid Georgescu

FOTOGRAFII
Atanase Cartojan

DIAPOZITIVE COLOR
Atanase Cartojan

ABONAMENTE

Abonamentele se primesc la toate oficiile poştale, factorii poştali şi la Ad-ţia revistei ARTA din str. Nicolae Iorga 42, Bucureşti

Costul unui abonament:
pentru întreprinderi şi instituţii: lei 204 anual (12 apariţii); lei 102 — 6 luni;

pentru persoane particulare: lei 180 anual (12 apariţii); lei 90 — 6 luni

Pour l'étranger: ILEXIM — Le département export-import presses, Bucarest, Calea Griviţei nr. 64—66, P.O.B. 1001, Telex 011226

Prix de l'abonnement: 15 dollars par an (12 numéros).

40541

Lei 15

TIPARUL: ÎNTREPRINDEREA POLIGRAFICĂ «ARTA GRAFICĂ», CALEA ŞERBAN VODĂ 133—135, Bucureşti, România

	2	Cîntarea României	
	5	Chipurile Victoriei	Andrei Pintilie
INSTANTANEE	8	Lucrări monumentale în şantier	
PROFIL	9	Vasile Celmare — structura vocaţiei pentru monumental	François Pamfil
CENTENAR	13	Chipuri enesciene în arta plastică românească	Mihai Ispir
CRONICA	18	O reţetă a fericirii — Micaela Eleutheriade	Magda Cârneci
STUDII	20	Peisajul şi pictura lui Traian Brădean	Corina Popa
CÎNTAREA ROMÂNIEI	23	Costum şi civilizaţie	Paul Petrescu
COMEMORĂRI	28	Gianlorenzo Bernini — repere pentru o poetică barocă	Victor Ieronim Stoichiţă
ALBUM	32	Opera grafică a lui Joan Miró — evoluţia tehnologică	Alexandre Cirici
	36	Jurnalul galeriilor	François Pamfil
COPERTA	I	Eroismul clasei muncitoare în opera de industrializare a ţării, mozaic, Ploieşti	Vasile Celmare, Viorel Mărginean, Ovidiu Paştina

	2	Cîntarea României	
	5	Les portraits de la Victoire	Andrei Pintilie
INSTANTANÉS	8	Oeuvres murales en chantier	
PROFIL	9	Vasile Celmare — la structure d'une vocation pour l'art mural	François Pamfil
CENTENAIRE	13	Images de George Enescu dans les arts plastiques roumains	Mihai Ispir
CHRONIQUE	18	Une recette de bonheur — Micaela Eleutheriade	Magda Cârneci
ETUDES	20	Le paysage et l'art de peindre de Traian Brădean	Corina Popa
CÎNTAREA ROMÂNIEI	23	Costume et civilisation	Paul Petrescu
COMMÉMORATIONS	28	Gianlorenzo Bernini — repères pour une poétique du baroque	Victor Ieronim Stoichiţă
ALBUM	32	L'oeuvre graphique de Joan Miró — son évolution technologique	Alexandre Cirici
	36	Le journal des galeries	François Pamfil
COUVERTURE	I	Héroïsme de la classe ouvrière dans l'oeuvre d'industrialisation du pays, mosaïque, Ploieşti	Vasile Celmare, Viorel Mărginean, Ovidiu Paştina

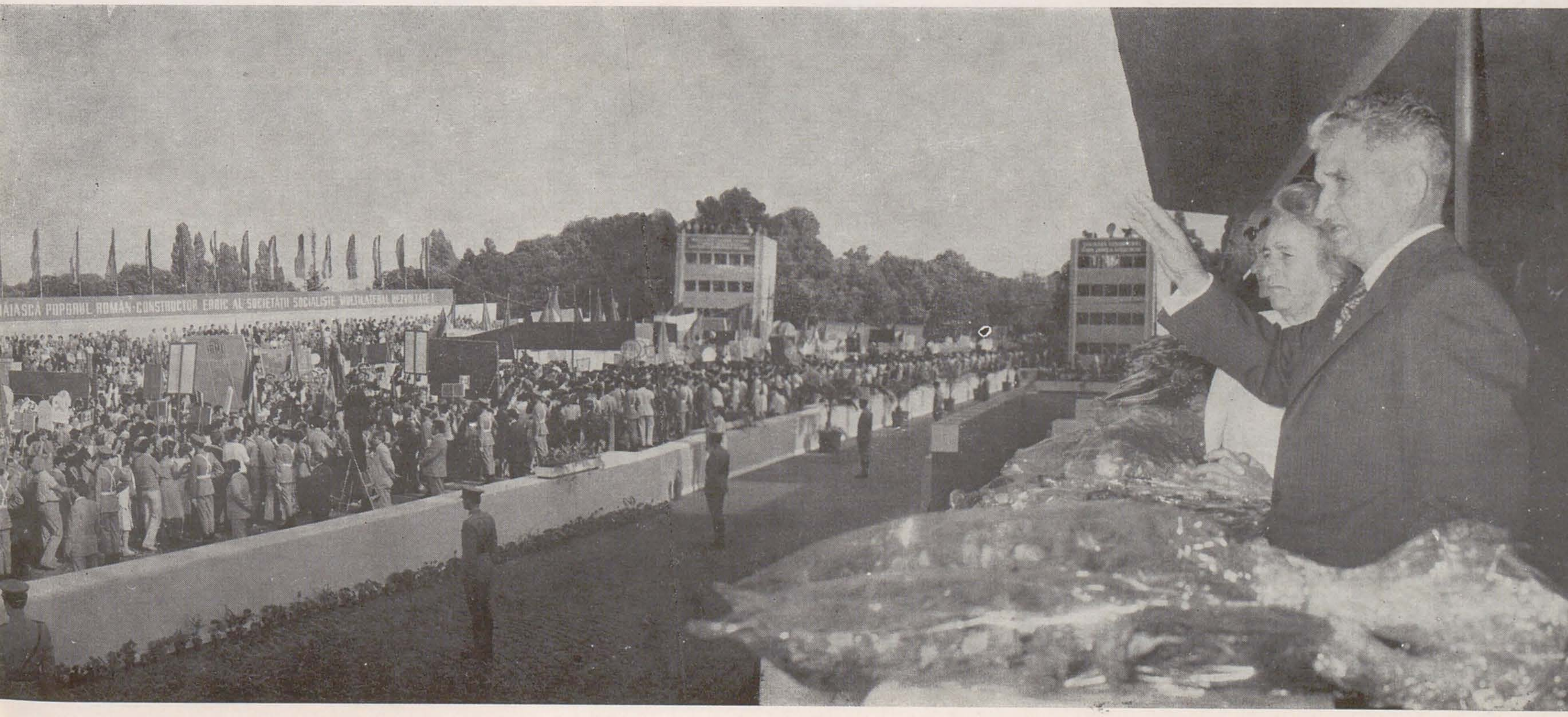
	2	Хвала Румынии	
	5	Лица Победы	Андрей Пинтилие
МГНОВЕННЬЯ	8	Монументальные произведения в работе	
ПРОФИЛЬ	9	Василе Челмаре — структура призвания к монументальному	Франсуа Памфил
СТОЛЕТИЕ	13	Образы Энеску в румынском изобразительном искусстве	Михай Испир
ХРОНИКА	18	Рецепт счастья — Микаэла Элеутериаде	Магда Кырнечь
ИССЛЕДОВАНИЯ	20	Пейзаж и живопись Траяна Брэдян	Корина Попа
ФЕСТИВАЛЬ ХВАЛА РУМЫНИИ	23	Костюм и цивилизация	Пауль Петреску
ОТМЕЧАЯ ПАМЯТЬ	28	Джианлоренцо Бернини — ориентир для барроккой поэтики	Виктор Иероним Стойкицэ
АЛЬБОМ	32	Графическое творчество Хуана Миро — технологическая эволюция	Александре Чиричь
	36	Журнал галерей	Франсуа Памфил
ОБЛОЖКА	I	Героизм рабочего класса в индустриализации страны, мозаика, Плоешты	Василе Челмаре, Виорел Мэрджинян, Овидьу Паштина

https://biblioteca-digitala.ro

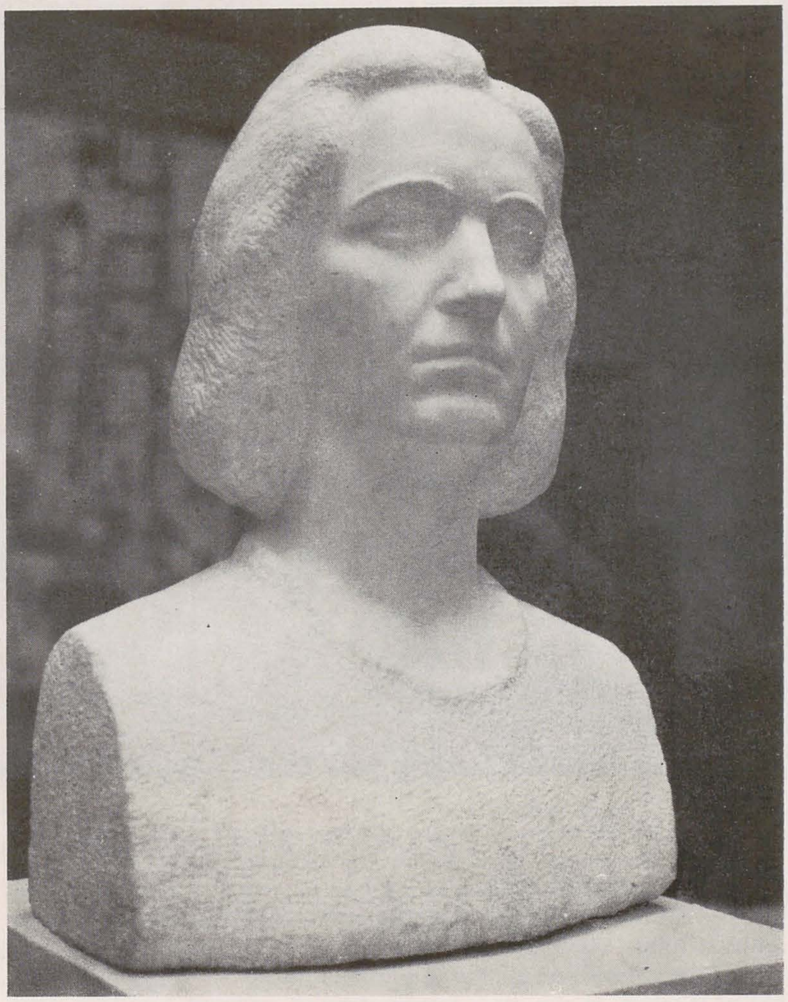
Într-o atmosferă de puternică unitate a întregii națiuni în jurul partidului, al secretarului său general, tovarășul Nicolae Ceaușescu, sub semnul voinței nestrămutate de a ridica România socialistă pe noi trepte de progres și civilizație, am sărbătorit la 23 august a XXXVII-a aniversare a revoluției de eliberare socială și națională, antifascistă și antiimperialistă.
Cu entuziasm, demnitate și mîndrie patriotică, ne-am încolonat sub flamurile roșii și tricolore, în ziua marii noastre sărbători naționale, pentru a cinsti izbînzile prezentului privind cu încredere spre zările de aur ale viitorului comunist al patriei. Raportînd partidului, secretarului său general, că sîntem ferm hotărîți să facem totul pentru ca obiectivele stabilite de cel de-al XII-lea Congres al P.C.R. să devină realitate, cu inima și gîndul alături de cei peste 22 de milioane de fii ai patriei socialiste cărora le închinăm munca și talentul, am pășit și noi, artiștii plastici în anul XXXVIII al noii istorii a României. Am pășit cu încredere și mîndrie, dedicînd laurii succeselor artei noastre patriei și partidului, celui mai iubit fiu al națiunii noastre, tovarășului Nicolae Ceaușescu.

Mobilizată de înaltele comandamente ale prezentului, și însuflețită de cuvîntul înaripat adresat nouă tuturor de tovarășul Nicolae Ceaușescu la adunarea festivă consacrată celei de-a 50 aniversări a « Scînteii » și sărbătoririi Zilei presei, revista « Arta » este ferm hotărîtă să însemne din ce în ce mai mult o oglindă vie și cuprinzătoare a fenomenului plastic românesc, să militeze neabătut și în spirit revoluționar pentru cunoașterea și afirmarea valorilor de sensibilitate și frumusețe promovate de arta noastră contemporană în spiritul nobilelor idei ale umanismului socialist.
Vom face totul pentru a fi demni de însuflețitoarea chemare adresată întregii noastre prese de tovarășul Nicolae Ceaușescu: *Sînt convins că toți lucrătorii din presă și radioteleviziune vor înțelege răspunderea înaltă pe care o au față de popor, față de partid, față de cauza socialismului, și nu vor precupeți nimic pentru a-și face datoria, așa cum trebuie s-o facă fiecare revoluționar, fiecare patriot al României socialiste.*

ARTA



https://biblioteca-digitala.ro

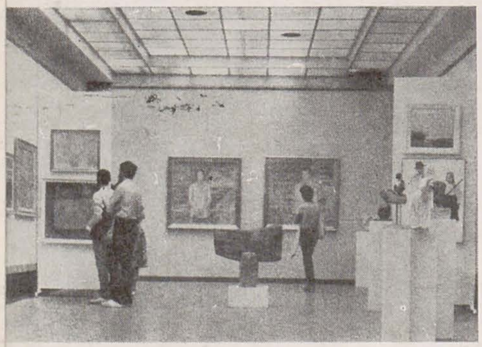


Portrete de IZSAK MARTIN

cîntarea româniei

Festivalul « Cîntarea României » 1979—1981 și-a tras recent cortina peste multitudinea manifestărilor finale care au constituit, pe întreg întinsul patriei în acești doi ani, adevărate sărbători ale creativității românești, în felurite domenii.

Îi cunoaștem acum pe laureați * și luăm parte la bucuria izbînzii lor cu convingerea fermă că festivalul « Cîntarea României » va scoate la lumină, va



contribui la descoperirea, în continuare, a noi valori, pe tărîmul creației noastre spirituale. Roadele festivalului se văd, se simt pretutindeni, emulația stîrnită de el s-a derulat pe o linie ascendentă, însoțită, în toată țara, de un interes general crescînd și tot mai viu.

Ne spunea cineva din Maramureș că putem să vorbim, la acest ceas, despre o stare de spirit a « Cîntării României ». Este, credem, cea mai profundă satisfacție să vezi superbul succes al acestui măreț eveniment născut din înalta inițiativă a tovarășului Nicolae Ceaușescu, care spunea recent, la a 50-a aniversare a « Scînteii »: « Să realizăm o largă mișcare de masă, în cadrul festivalului « Cîntarea României », în care toate capacitățile creatoare, întregul popor să se afirme ca o puternică forță în stare să asigure, odată cu dezvoltarea bazei materiale, o viață spirituală nouă, un înalt nivel de cultură și civilizație al națiunii noastre »

Putem vorbi despre împliniri în domeniul calității actului de cultură în cadrul festivalului și stimulat de el, după cum, în acești ultimi doi ani, și mai ales în etapa finală s-a învederat fără echivoc, de tendința evidentă spre deprovincializarea culturală, un țel de mult rîvnit privitor la ștergerea unor discrepanțe între unele zone geografice ale țării, din punctul de vedere al culturii și artei.

« Cîntarea României » a subliniat acum o realitate incontestabilă: capacitatea extraordinară a socialismului de a înălța la cultură toate straturile sociale, pe oricine este capabil să-și însușească cultura prin cunoașterea și asimilarea ei. Un proces perfect posibil și necesar pe care « Cîntarea României » 1979—1981 n-a făcut decît să-l confirme.

Așadar « Cîntarea României » — manifestare intrată în obișnuințele noastre culturale — este o expresie care anticipează viitorul, în care se prevede extensia în masă a recunoașterii valorii pe care o are recrearea imaginativă a realității ca metodă necesară în formarea complexă și multilaterală a universului spiritual al omului. Ne place să crdem că sub rezerva unor posibile reevaluări ideea că « estetica este etica viitorului » — așa cum gîndea un mare scriitor — începe să capete contururi obiective. Arta poate deveni un principal instrument specializat al organizării vieții spirituale a personalității umane în sensul cerințelor vieții practice a societății aflate în permanentă perfecționare.

Privind viitorul prin faptele prezentului și anticipînd prin autocorelație produsul devenirii, întrevedem o treaptă calitativ nouă a artei ca armonie între creația artistică și consumul estetic, stadiu în care individul ajunge la necesitatea ca el să fie nu numai contemplator al operelor făcute de alții ci și participant la desfășurarea unei activități artistice creatoare proprii. Și astfel « Cîntarea României » anticipează cultura societății comuniste care își propune să soluționeze deplin și multilateral complexele probleme ridicate de dezideratele *caracterului popular al artei*.

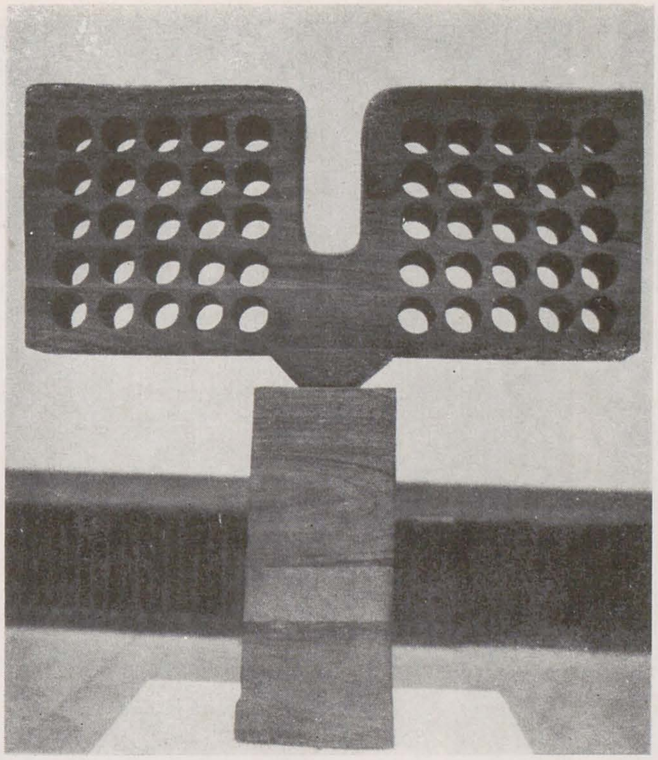
Expozițiile din sălile Dalles, Arghezi și rotonda Sălii mici a Palatului R. S. România în care sînt reunite aproape 1000 de lucrători, dintre care nu puține opere ale slujitorilor devotați ai profesiunii de artiști plastici, probează că festivalul « Cîntarea României » definește de fapt viața nouă a patriei noastre. Și acest lucru e bine să fie spus răspicat și cu toată convingerea noastră.

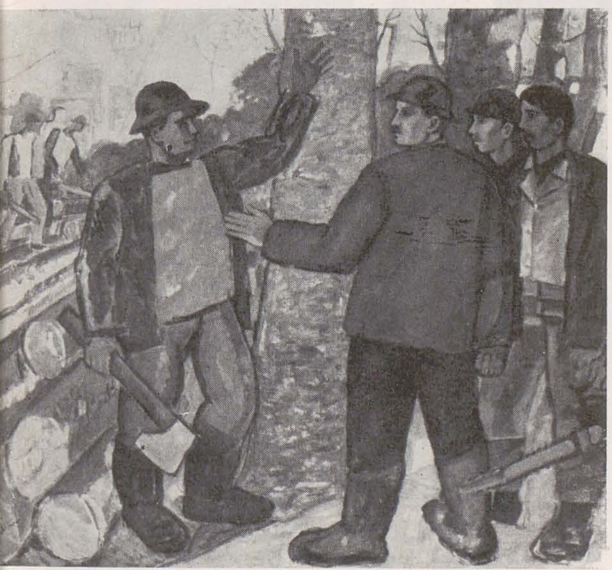
viorel oprea

---

* Lista laureaților va fi publicată în nr. 9 al revistei.

https://biblioteca-digitala.ro





1. ION IRIMESCU

2. OVIDIU MAITEC

3. ION GHEORGHIU

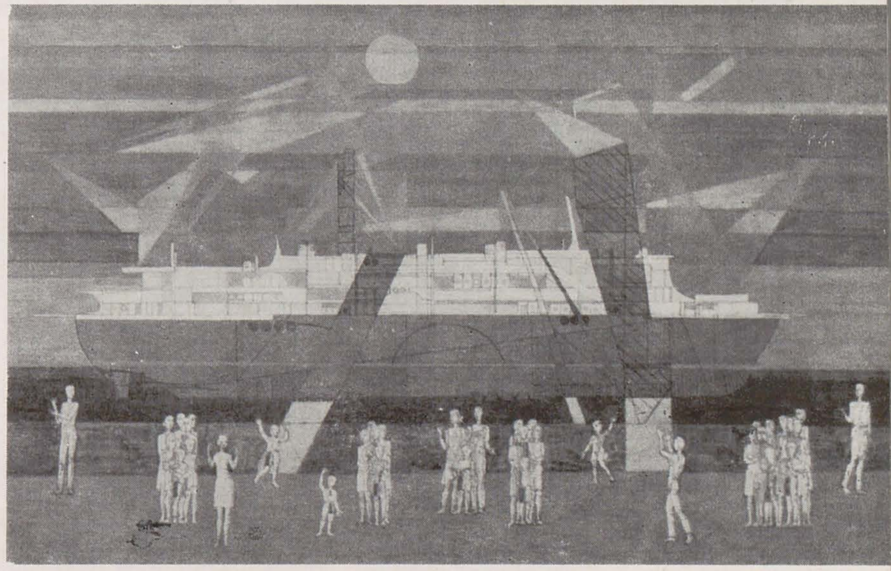
4. BRĂDUŢ COVALIU

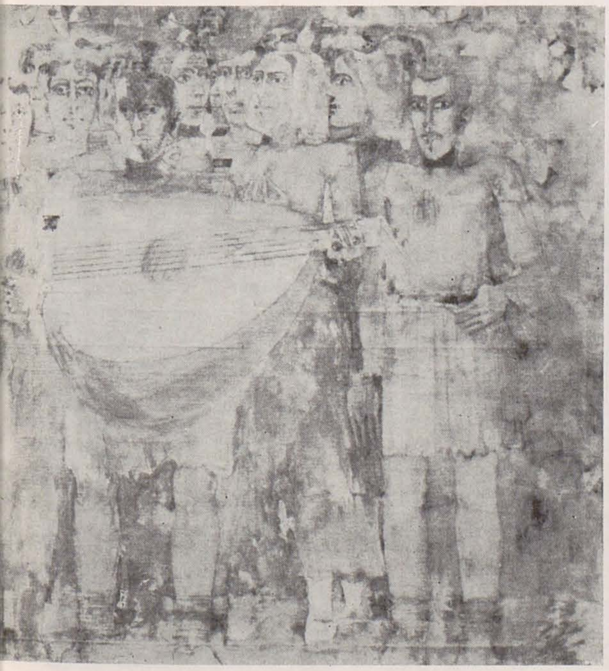
5. VASILE CELMARE

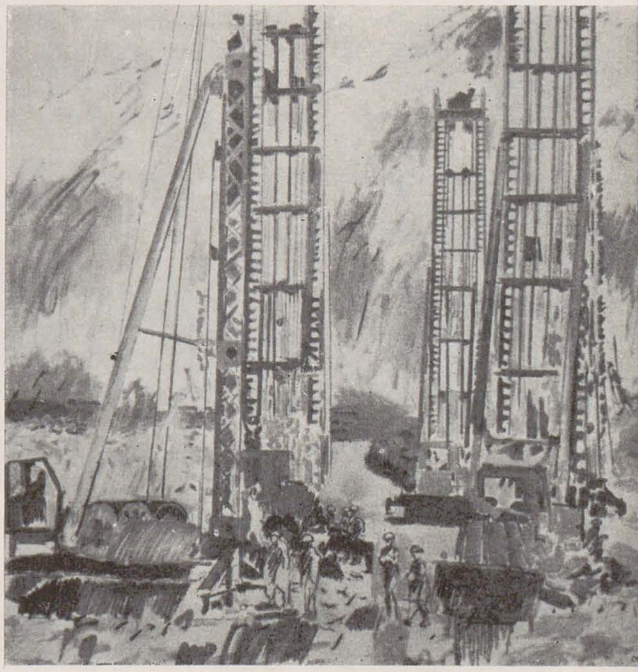
6. VIRGIL ALMĂŞANU

7. PAUL VASILESCU

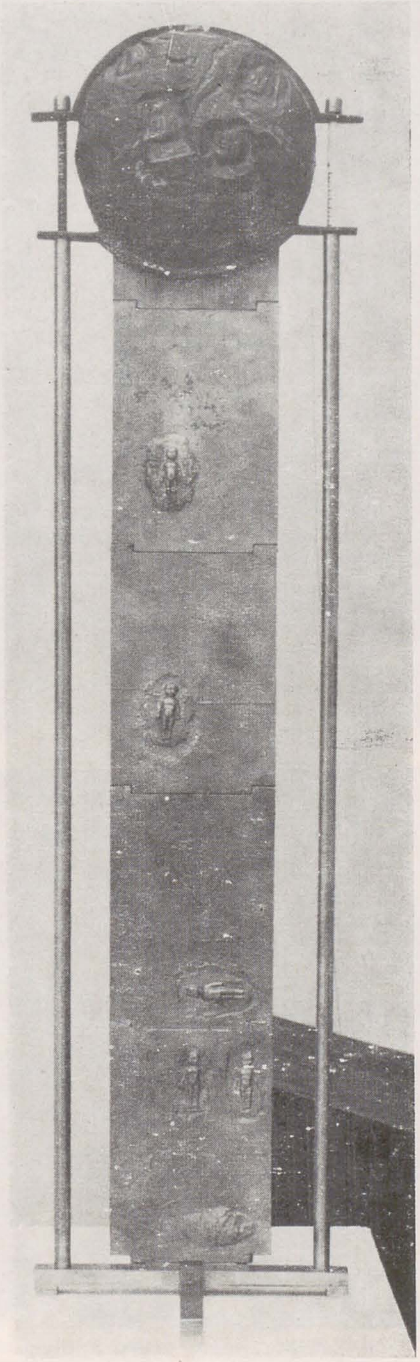
8. ION BITZAN

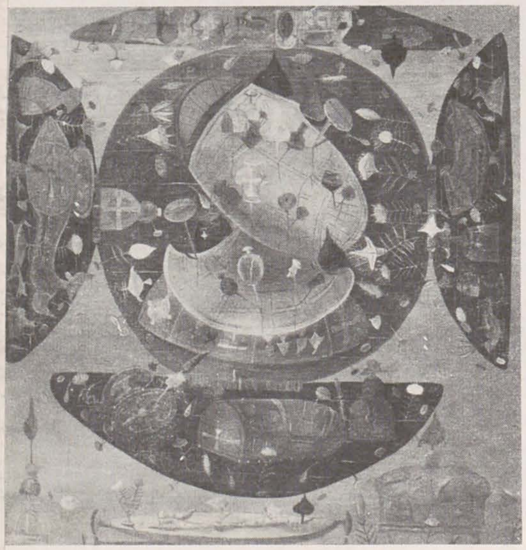


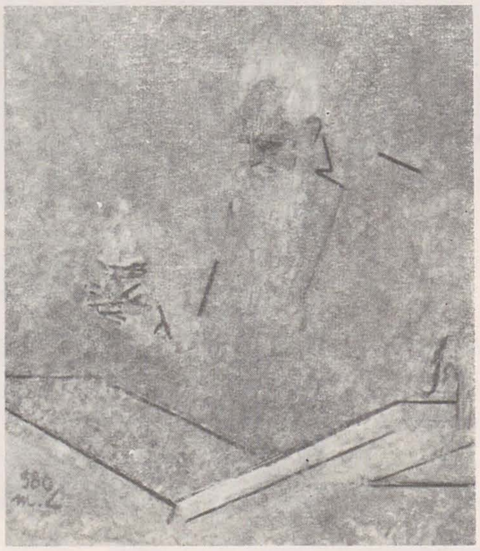




https://biblioteca-digitala.ro







1. ANGELA POPA BRĂDEAN

2. HORIA FLĂMÂNDU

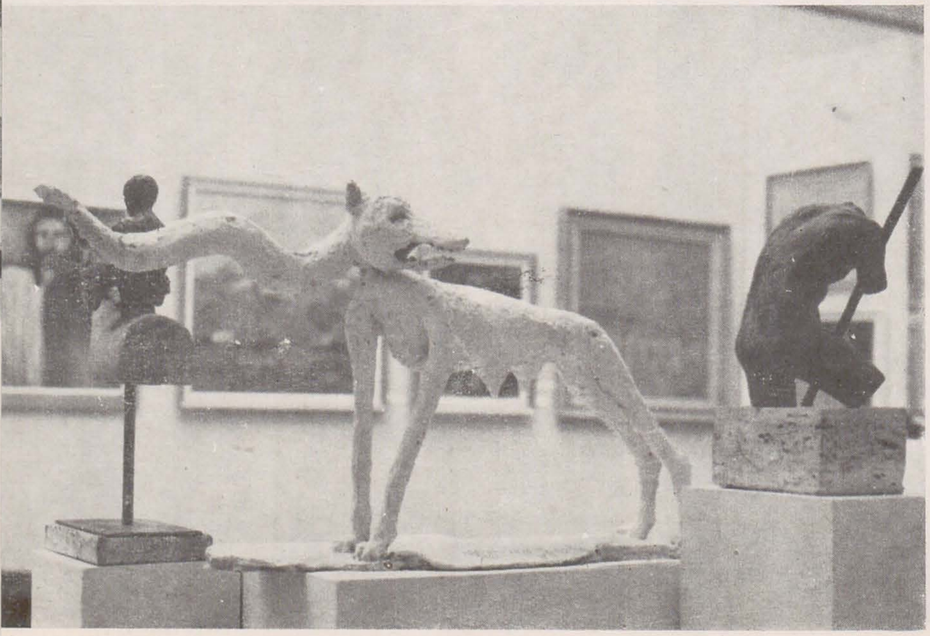
3. MIRCEA SPĂTARU

4. ŞTEFAN PELMUŞ

5. MARIUS CILIEVICI

6. VASILE GORDUZ

7. DIMITRIE GAVRILEAN



https://biblioteca-digitala.ro

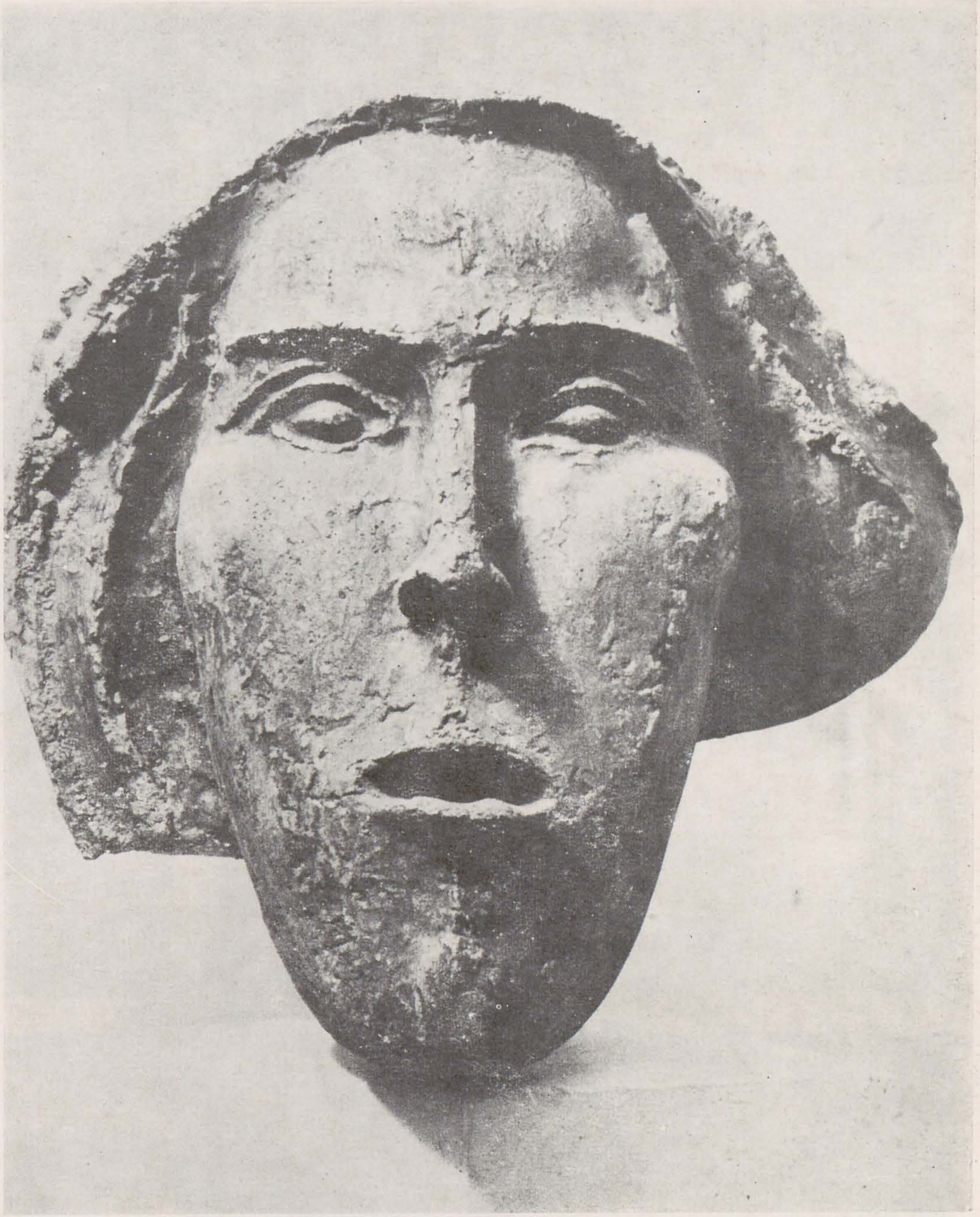
chipurile victoriei

andrei pintilie

Întruchipată printr-o femeie, înaripata Nike era în Grecia antică mesagerul trimis din Olimp pe pămînt cu însemnele victoriei. De la Nike din Samotrace și de la friza victoriilor din Pantheon, acest personaj alegoric a ajuns în lumea întreagă un simbol al triumfului binelui, o personificare romantică a necesității triumfului forțelor binelui. Așadar, într-o accepție plastică modernă, Victoria nu doar încununează ci și îmbărbătează la victorie; avîntul fizic neasemuit din *La Marseillaise* de Rude sau din *Epopeea poloneză* a lui Bourdelle este o metaforică materializare a unui avînt sufletesc pe măsură. Așa cum *Libertatea călăuzind poporul pe baricade* din tabloul lui Delacroix este însuși simbolul credinței în Libertate de cucerit prin Victorie. Victoriei care îmbărbătează și încununează îi putem adăuga un al treilea tip iconografic: cea care veghează asupra libertății. Această Victorie este una, să-i spunem, de tip clasic, așa cum și-au imaginat-o, printre atîția, Bourdelle sau G. D. Anghel: cu paloșul ținut cu vîrful spre pămînt, ca o chezașă a păcii care ar exprima totodată calma hotărîre de a ridica sabia de cîte ori va fi nevoie. Metamorfozată astfel prin pericol, Victoria ar redeveni «romantică», asemeni înaripatei Nike.

În plastica românească actuală această Nike a fost mai cu seamă reprezentată în opere prețioase datorate unor sculptori ca Paul Vasilescu, Horia Flămându, Grigore Minea, Mihai Mihai ș.a. Ne-am opri de astă dată la imaginile lui Paul Vasilescu părîndu-ni-se a vedea în ele continua dezvoltare și întregire a unei idei plastice. Arhaismul căutat al unui cap de Victorie ori drapajul unei alteia pot aminti, o clipă, fie portretistica bourdelliană, fie exacerbata mișcare de steaguri din monumentul de la Montauban. În realitate este vorba despre întrepătrunderi a sferelor de creație în zona aceluiași perpetuu avînt romantic. Păstrîndu-și formele mari, simplificate și clar definite, capul de Victorie modelat de Paul Vasilescu implică mișcarea prin volumetria curbă a părului și prin tot ce este prețios și minuțios gîndit în modelajul figurii. Personalitatea artistică a lui Paul Vasilescu este întreagă aici și ni se pare a o putea defini ca un esențial echilibru între construcție și sensibilitate.

Înconjurată de o multitudine de draperii și aripi, în realitate forme suficient de masive, cu suprafețe rugoase modulînd lumina, o altă Victorie planează în zbor orizontal «desfășurîndu-și» prezența fizică asemeni unui steag de bătălie. Ca ființă-steag Victoria este în lucrarea lui Paul Vasilescu o idee sensibilă, ideea întipărită în formă. Ființa victoriei trăiește în această lucrare de o compoziție neobișnuită, pentru că elementele sale trupești, cîteva accente aluzive, se pierd într-un palpit general care animă, distrage și îmbogățește retina. Acestei fulgurante apariții orizontale care, în ciuda materialității ei, pare că ne traversează cîmpul vizual de la stînga la dreapta, Paul Vasilescu îi opune o altă realizare a sa, o monumentală Victorie avîntîndu-se pe verticală. Deși apropiată de abstract, lucrarea păstrează ceva din lumea formelor organice. Fiecare segment anatomic, stilizat și interpretat monumental, e marcat cu claritate, ceea ce permite crearea unui ritm plastic suprapus marilor axe compoziționale. Se creează astfel un întreg armonios a cărui integrare mai amplă în spațiu este făcută de o uriașă draperie care formează un contrabalans spectaculos axului vertical principal. Impostată ferm în spațiu, această Victorie dă totuși iluzia rotirii și a pregătirii monumentului de zbor. Arhitecturarea perfectă a formelor, ingeniozitatea soluțiilor plastice și compoziționale creează un tot de excepție implicînd ideea de forță îmbinată cu grație, de avînt dominator și siguranță. Lucrarea ar putea reprezenta, așadar, o Victorie care veghează asupra Păcii.

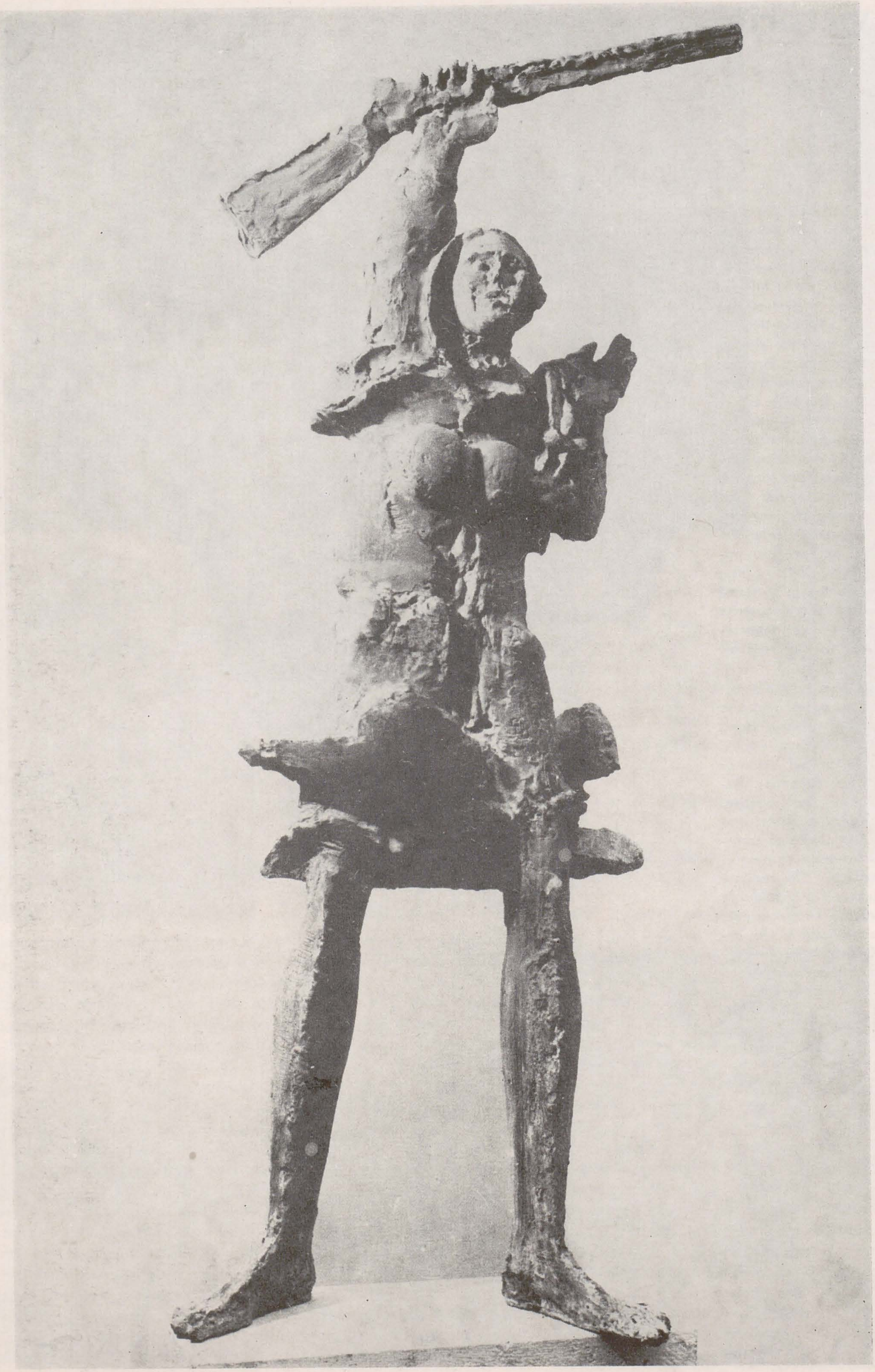


pp. 5, 6, 7 *Victorii de PAUL VASILESCU*

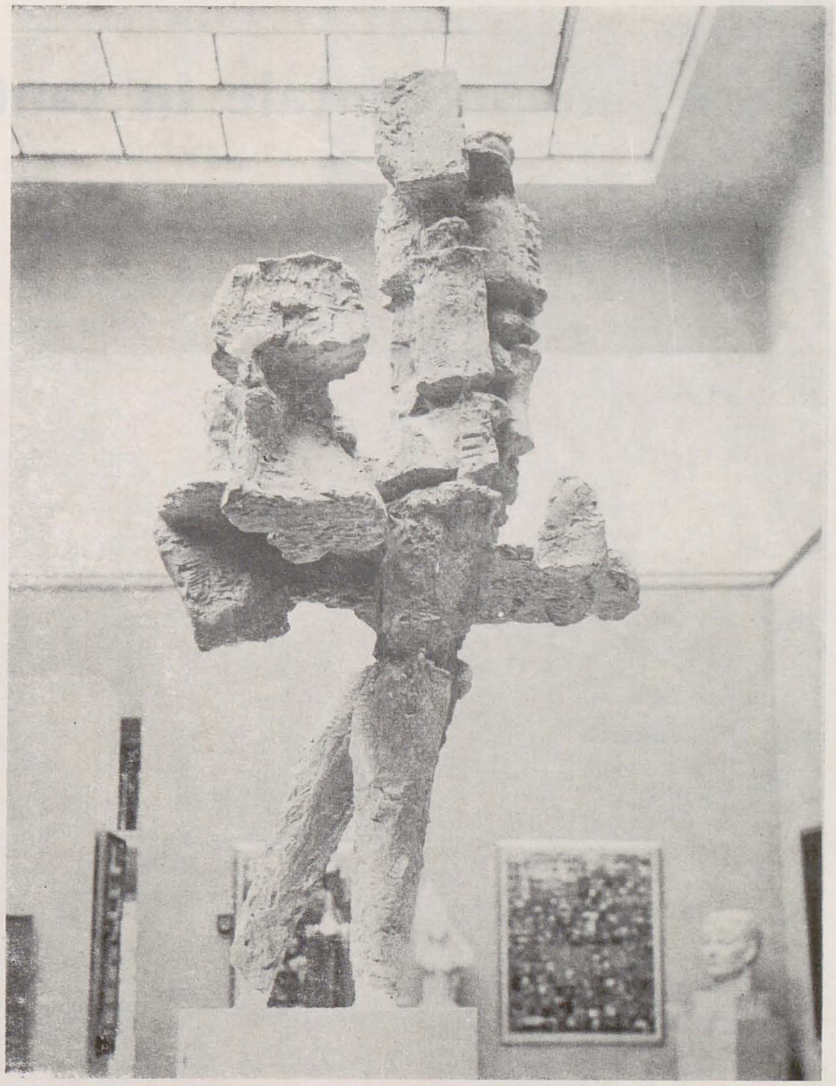
O Nike a baricadelor a creat Paul Vasilescu în Victoria cu arma, poate prin contrast. Încununînd o victorie această Nike pare în același timp să îndemne la luptă. În consens cu interpretarea dată, sculptorul accentuează elementele figurative expresive, caracteristice: gura pentru strigăt, mîna pentru ținut arma. Veșmintele marchează tumultul momentului, contribuie ca și plastica trupului la transformarea operei într-un semn vizual deosebit de pregnant. O mișcare discretă agită suprafețele, contribuind la sublinierea axelor compoziționale.

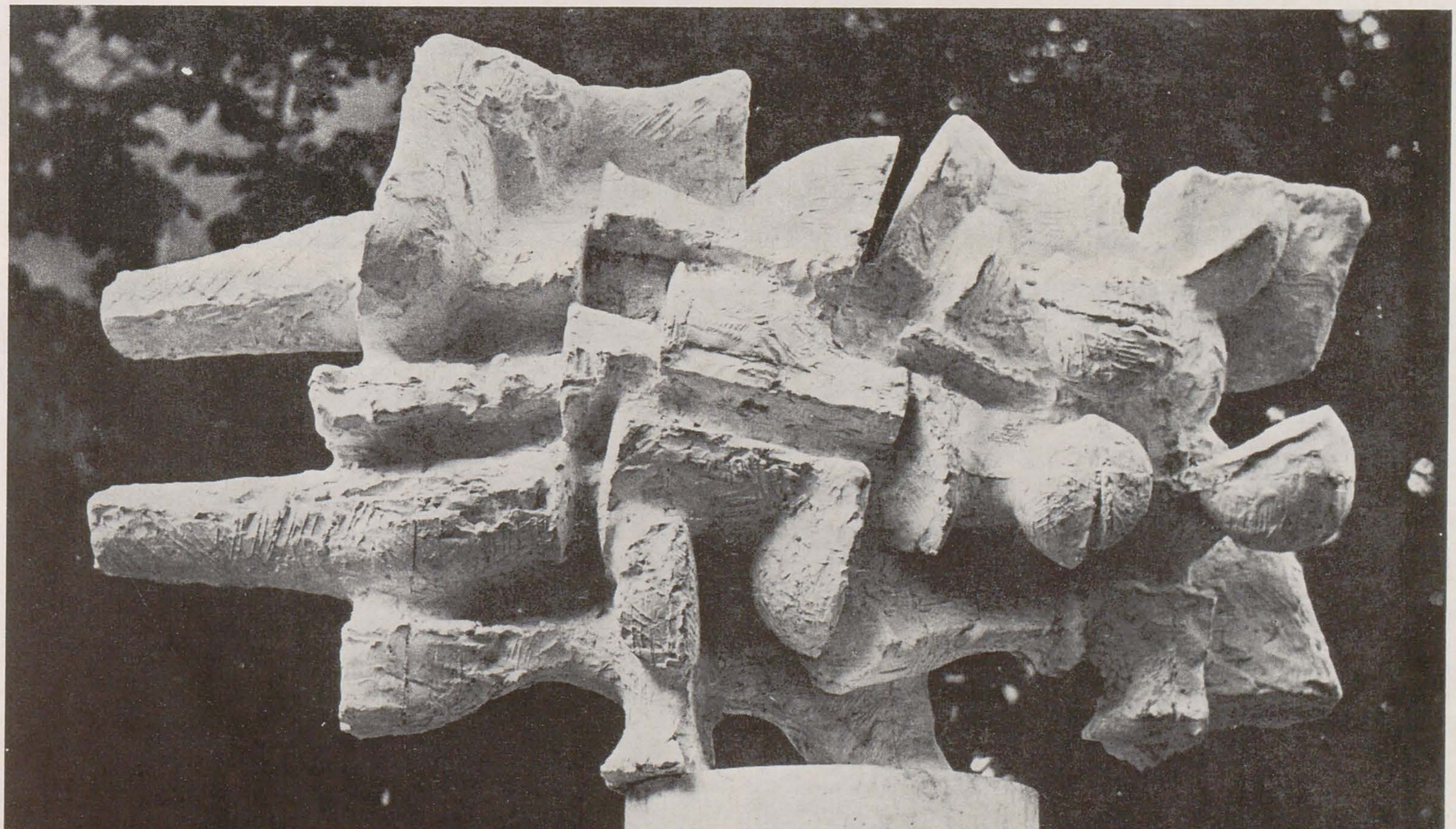
De la strigătul de biruință la mișcarea de steag a draperiilor, de la unduirea trupului în avîntul biruinței la strigătul-îndemn pentru eternitate, amploarea temei Victoriei se desfășoară întreagă în ciclul creat de Paul Vasilescu. Excepțional înzestrat pentru monumental sculptorul relevă în toate aceste lucrări spiritul nobil al eternei Nike din Samotrace, o hetairă a gloriei. Acestor însușiri în afară de timp Paul Vasilescu le-a adăugat finețea soluțiilor plastice ce-i sînt proprii, o integrare expresivă într-un univers de forme originale cu o putere a sugestiei remarcabilă.

https://biblioteca-digitala.ro



https://biblioteca-digitala.ro



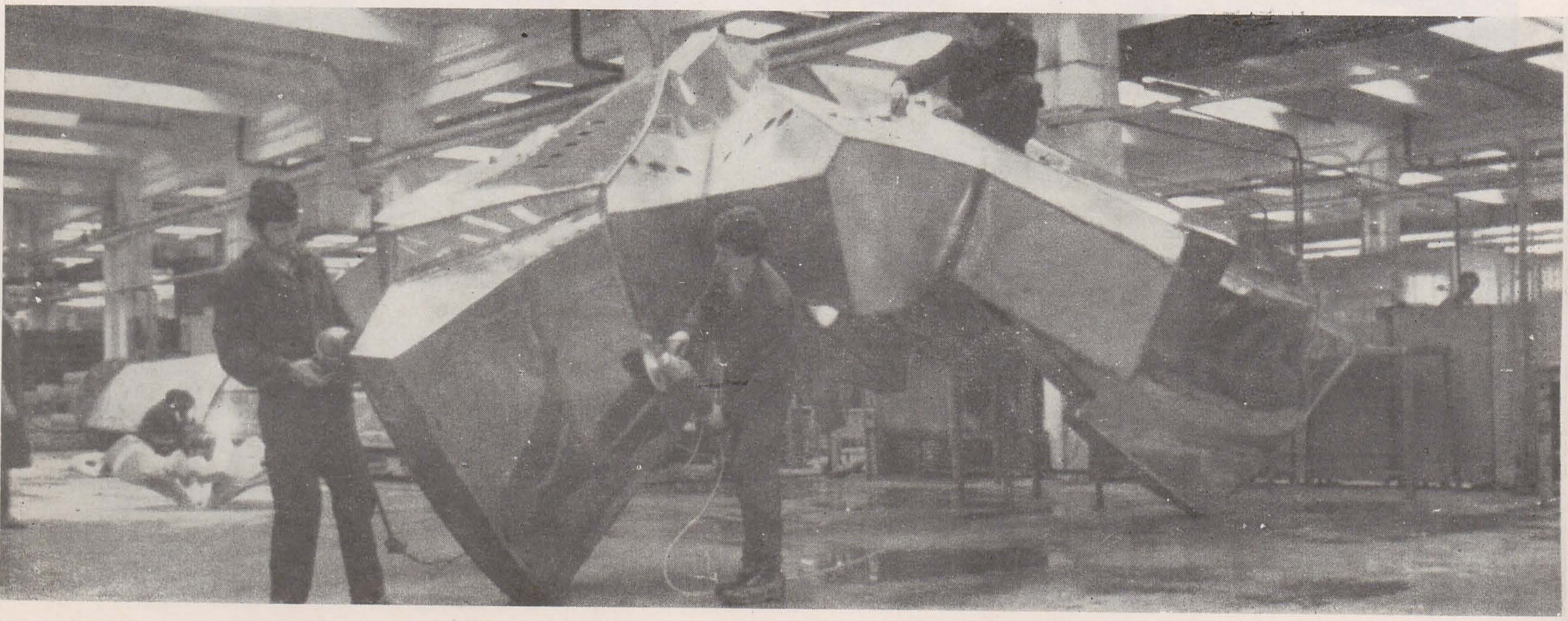


https://biblioteca-digitala.ro

instantanee

lucrări monumentale în șantier

La București, ca și în alte orașe ale țării, se află în șantier noi lucrări de artă monumentală. Printre ele, mozaicul, pe care GHEORGHE IACOB îl realizează pentru fațada bibliotecii din Piatra Neamț și, în fază de asamblare, un tronson al compoziției sculptural-decorative, realizată pentru Vaslui de CONSTANTIN LUCACI



https://biblioteca-digitala.ro

profil

vasile celmare structura vocației pentru monumental

françois pamfil

Stabilirea unor secțiuni paralele în relieful picturii lui *Vasile Celmare* reclamă, de la bun început, o reformulare a definiției manierismului. A manierismului (evident nu cel din secolele XVI—XVII), deoarece numai simpla trecere în revistă a coordonatelor după care un autor ca Jacques Bousquet întreprinde analiza stilurilor acestuia, poate numi datele caracteristice ale artei în cauză: vizibilitatea liniei, pictura sculpturală, cubismul (ca demers analitic n.n.), poezia geometriei, jocurile de perspectivă, curiozitatea, spiritul enciclopedic, vederea panoramică, etc. — am citat la întîmplare cîteva titluri de capitole din « Pictura manieristă ».

În cazul lui Celmare însă, o reformulare a definiției este necesară nu numai pentru excluderea oricărei nuanțe peiorative în întrebuințarea termenului aici, ci, în special, pentru că la el nu avem de a face atît cu reactualizarea unor maniere, cît cu o atitudine constituită pe datele unei structuri speciale. Și această atitudine, opțiunea manieristă, este posibilă, credem, numai acolo unde artistul parvine la rezilierea succesivă a clauzelor sentimentale ale contractului său cu privitorul, într-un efort de abolire a relațiilor de dependență afectivă ce se pot stabili din ambele sensuri. Astfel, solitar și pudic de exaltarea cantabilă a emoțiilor, pictorul manierist își va disimula afectivitatea sub pelerina convenției, sonetul său va renunța la instrumentarul perisabil al metafore înlocuindu-l cu cel care măsoară, impersonal și detașat de timp, adevăruri obiective. Presimțind că în matematice lumea poate să încapă ca într-o matrice preexistentă spre a se raționaliza dar și spre a-și modela în structuri logice tronsoanele amorfe, vederea de tip manierist își forjează — cum ar spune profesorul Ion Frunzetti — acuitatea, în lumina fără consecința umbrei purtate sau aruncate, ecleraj de sală aseptică unde pictorul procedează la incizia misterelor formei, năzuind perpetuu la depășirea limitelor fiziologic determinate ale ochiului.

Am văzut în atelierul lui Vasile Celmare un asemenea « dispozitiv de raționalizare », de fapt un întreg perete împărțit pe toată suprafața sa în pătrate numerotate. Destinată parcă măririi sau reducerii la scară a unei imagini, vastă pagină de caiet de matematici, această grilă semnifica aici însă mult mai mult. În fond, rețeaua ei raționaliza, prin extensie subconștientă, întreg spațiul atelierului dominîndu-l cu implacabila statică a întîlnirilor în unghi drept stabilite între o vastă succesiune de fire cu plumb ce intersectau orizonturi desenate cu picătura de aer la centrul tubului de sticlă. Pe calc, pentru a permite prin recopiere găsirea unor trasee perfecte și în vederea transpunerii pe pînză înaintea pictării a unei hărți cît mai exacte a contururilor care măsoară forma, desenele lui Celmare, aninate peste această rețea de constante, își verificau admirabil prin transparență, adevărul, constituindu-se — chiar în cazul imaginii unui recipient cu sute de plante — într-o demonstrație întreprinsă cu o permanent egal cu sine obstinație a limpezimii.

Căci, în numele pasiunii și putinței de a vedea mai bine și mai departe, de a vedea dincolo de, și împotriva locurilor comune ale mecanismului optic, artistul de tip manierist aruncă peste bord codul de care aminteam pentru a se sprijini numai în știința savantă a *ultravăzului*. Este într-un fel — și comparația nu trebuie citită neapărat ca o vulgarizare — ceea ce se întîmplă între prestidigitatorul iluzionist și publicul său, loc unde orice relație de cordială bunăvoință este exclusă, ba chiar se instaurează o anume stare de tensiune ca premisă a pariului al cărui cîștigător nu poate fi decît artistul. Generată de o asemenea structură, vocația pedagogică a pictorului — și admirabilele rezultate ale claselor conduse de Vasile Celmare o confirmă de mult — acționează prin recul, organizînd și întrebările artistului în ordinea problemelor lecției de desen sau de culoare. Rezultatele unor analize de uz, să-i spunem, didactic, în care răceala reducției geometrice se răscumpără prin invenții de tip Luca Cambiaso sau Bracelli, se prelungesc de fapt în atelierul artistului în proiectele sau studiile preliminare ale compoziției parietale, instituind o fericită armonie între demersul profesorului și propria sa creație.

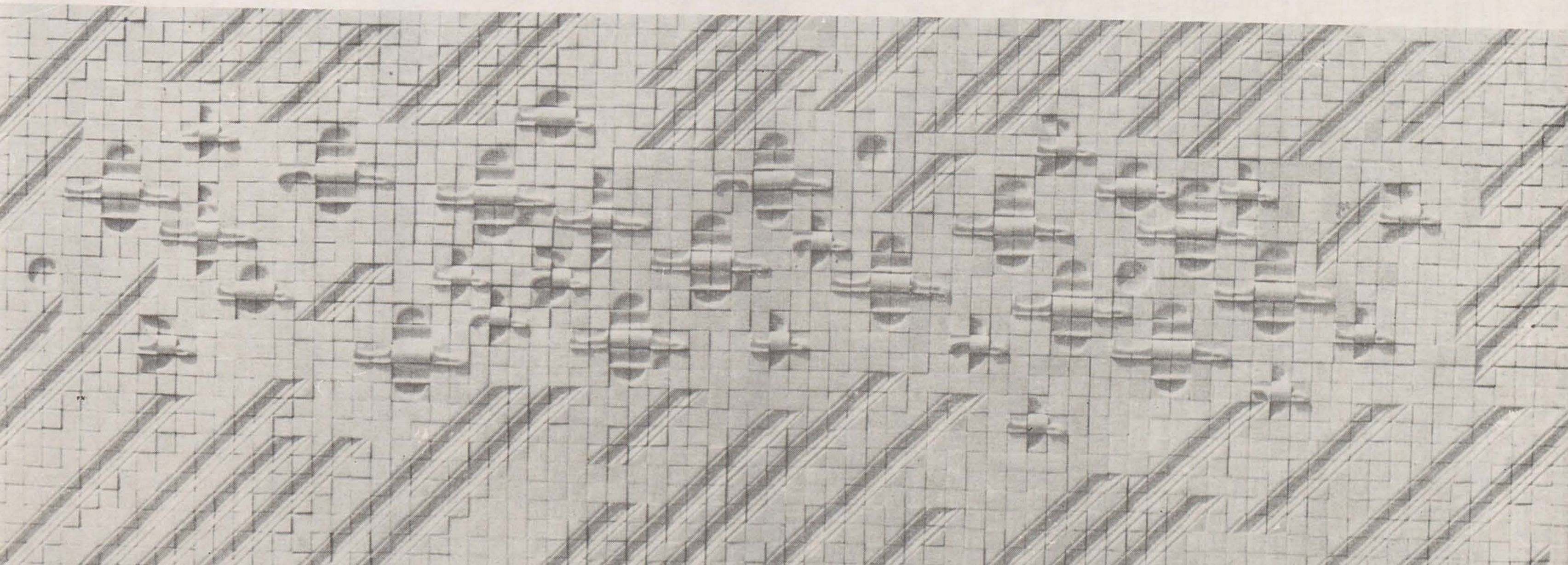
Dar, dincolo de reactualizarea modernă a unor performanțe ale vederii și științei facerii de tip — cum consideram — manierist, dincolo de modelul, destul de rar astăzi, al artistului de structură renascentistă, pe care îl propune discipolilor, importanța prezenței lui Celmare în colocviul contemporan al plasticelor noastre rămîne alta. Căci, întreaga sa creație, pusă în operă sau aflată în stadiu de proiect, realizată prin îndrumarea unor echipe de studenți sau în colaborare cu confrați de prestigiu, privită în ansamblu sau prin eșantionul numai al unei zile de atelier, atestă, mai presus de orice, vocația monumentalistului. Și dacă ne-am permis să vedem atitudinea sa manieristă ca pe o predestinare, multiple argumente ne îndreptățesc să vedem tot ca pe o predestinare talentul său pentru arta de for public. Transcriind în canoanele de aur a celor două dimensiuni vaste perspective sau raționalizînd cu fantezie suprafețele transparente ale unor fîntîni proiectate ca o ambientare prin ape, meditînd în machete la impactul spațial al arhitecturii de monument sau computerizînd ritmurile modulare ale panoului decorativ, Vasile Celmare afirmă permanent acest talent, dotare al cărui exercițiu se alimentează și dintr-o gravă și lucidă considerare a locului artistului în spațiul cetății.

Evident, dialogul cu lumea prin monumental a implicat și implică și în zilele noastre un anume tribut. Sacrificarea deliciilor imediate de la șevalet efortului de organizare și de orchestrare a unor ample echipe, insatisfacțiilor accidentului tehnologic, ca și pledoariei constante împotriva prejudecăților administrative sau estetice, toate acestea plătesc artei locurilor publice din atmosfera solilocvială și calmul necesar alchimiilor din dreptul paletei.

În atelierul lui Vasile Celmare există însă, printre pauze rulate și calcuri cu detalii, alături de instrumente de desen la planșetă și fotografii de machete, și multe vase cu flori. Alese dintre cele care nu-și alterează prin uscare forma, modele perene destinate unui studiu infinit, ele sînt pretextele unor încîntătoare exerciții de cameră în tehnica naturii moarte flamande a temperei cu emulsie.

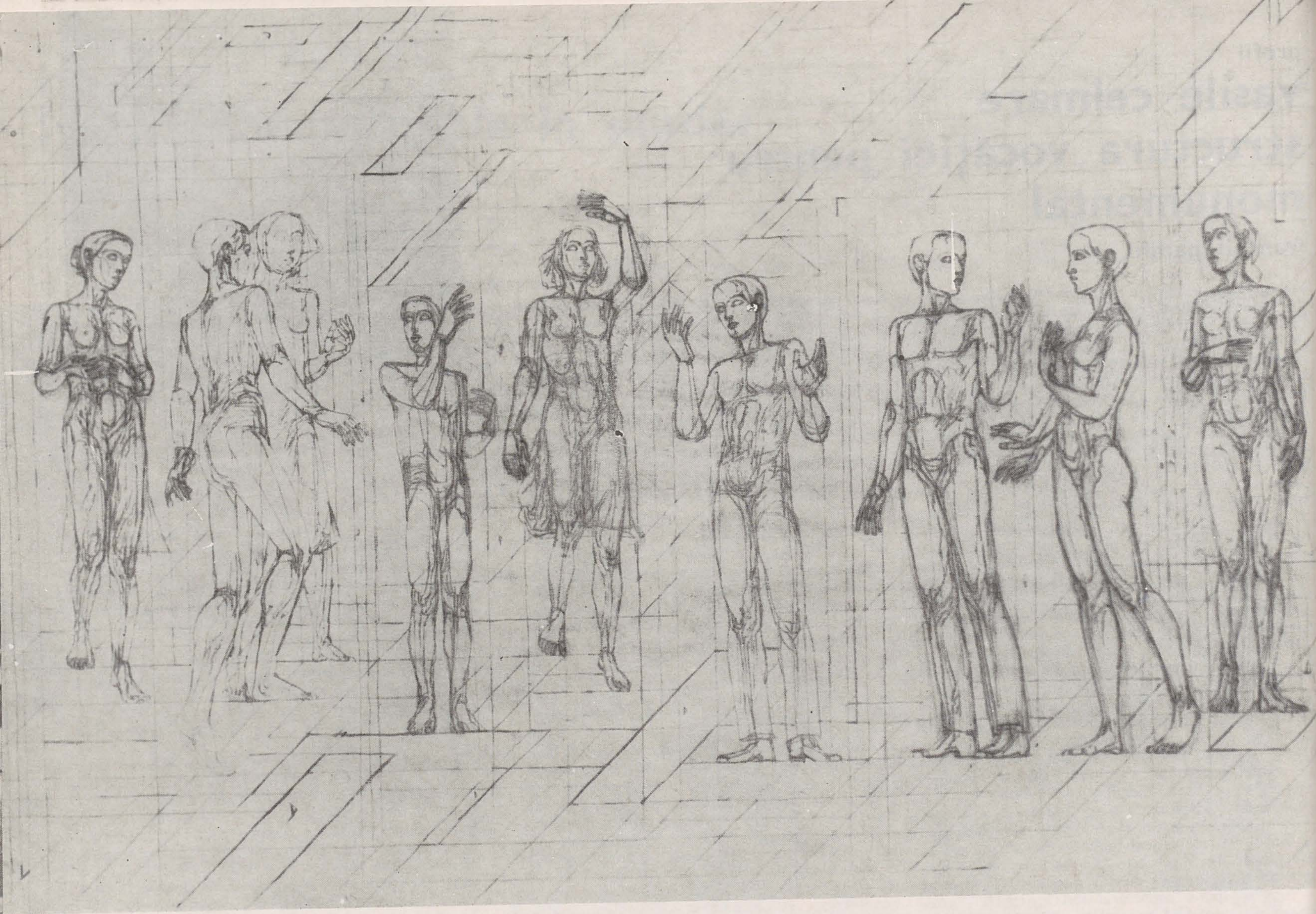
Și, așa cum ne așteptam, privindu-le, am avut prilejul să discutăm cu pictorul și despre rețetele de paletă ale secolului XVII și despre verniurile propuse de Dionis din Furna în Erminia sa.

Cu studenții în atelierul I.A.P. « Nicolae Grigorescu »

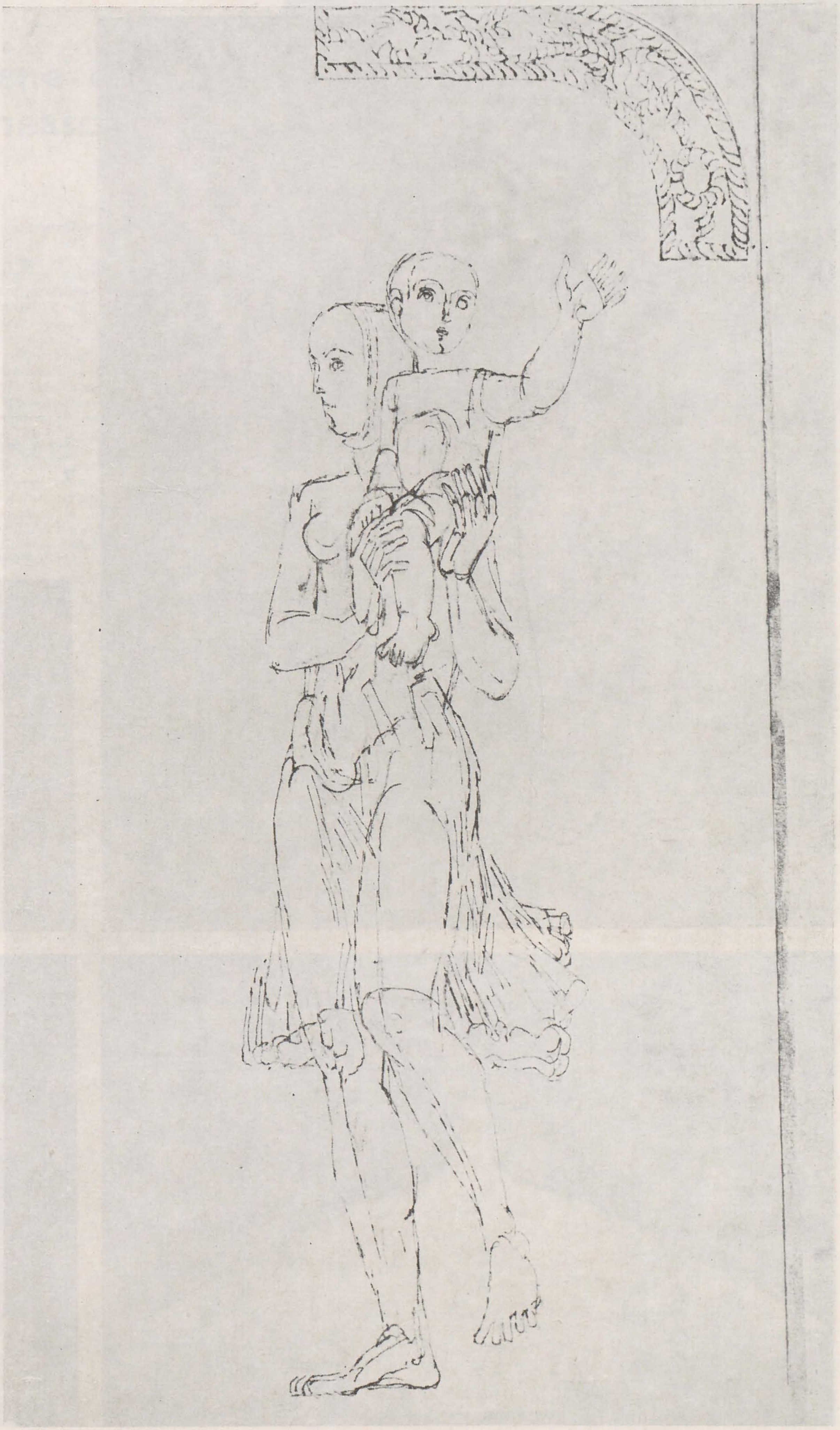


Păsări, panou ceramic, Băile Amara

https://biblioteca-digitala.ro



https://biblioteca-digitala.ro



pp. 10, 11
1, 2, 3. Studii pentru mozaicul fațadei Centrului politico-administrativ, Ploiești

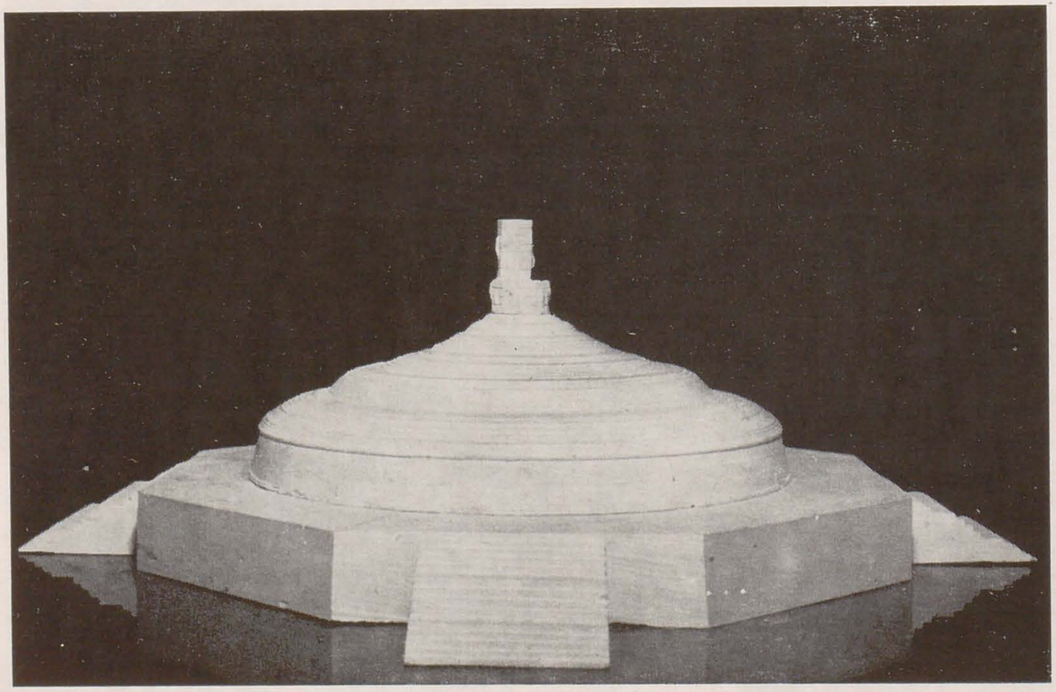
https://biblioteca-digitala.ro

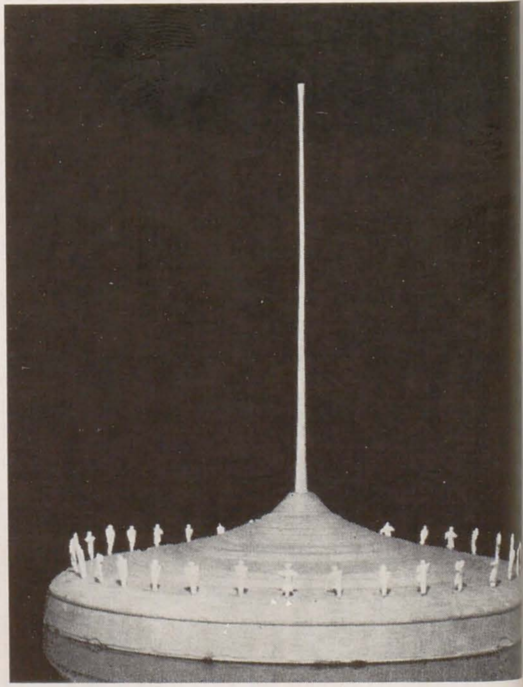
Cîrciumărese, tempera cu emulsie

Studii de machetă pentru Monumentul Unirii

▼

Crăițe, tempera cu emulsie





https://biblioteca-digitala.ro

chipuri enesciene în arta plastică românească

mihai ispir

Enescu la plecarea într-un turneu

Fascinația portretului, scrie John Pope-Hennessy în admirabila sa carte despre Renaștere, « se datorește faptului că ea rezultă din interacțiunea a două forțe, artist și model, și nu din acțiunea uneia singure ». Se pare, într-adevăr, că în orice portret, și chiar în cel fotografic, imaginea dă măsura acestei « interacțiuni », din gradațiile căreia ar decurge dacă nu valoarea portretului în discuție, cel puțin proporția adecvării operei la rigorile genului. Dar avatarurile « interacțiunii » sînt la rîndu-le interesante și simptomatice (cîtă vreme prin mijlocirea aparenței fizice se năzuiește oglindirea ființei morale) ca documente ale confluenței sau confruntării « formelor spațiale » și « formelor spiritului ». Iată-l pe tînărul Enescu restituit de Iser. În 1912, an din care datează portretul, compozitorul, care avea 31 de ani, traversa ceea ce exegeții săi au numit « perioada neoclasică ». O fotografie din a ea vreme ni-l arată senin, echilibrat, luminat parcă de o lăuntrică temperanță, și nu e probabil o întîmplare, dacă ne gîndim că atunci a dat la iveală *Cîntecele* pe versuri de Clement Marot sau Suita a II-a pentru pian, dăltuită într-un material sonor de o atît de armonică limpiditate. Nimic din toate acestea în portretul datorat lui Iser. Privim un adolescent imberb și « teribil », cu siluetă fragilă dar energic tensionată într-o atitudine de revoltă solitară. Anatomia angulară a feței, pletele rebele, buzele strînse și privirea ațintită compun o înfățișare mai curînd rimbaldescă, străbătută de fervorile acelei cumpene a secolelor din care a țîșnit expresionismul. S-ar spune chiar că Iser a fost aici mai fidel voinței de stil care-l domina în acea etapă, neocolind sau chiar căutînd fulguranța accentelor dramatice, decît modelului său, dacă totuși o definiție rostită de Enescu: « A compune înseamnă a te constrînge » nu ar nuanța dintr-un cu totul alt unghi « neoclasicismul » de tinerețe al compozitorului, dintr-un unghi intuit poate de Iser și interpretat potrivit propriului său temperament.

Dar concizia grafică a portretului desenat de Iser poate fi și o formulă modernă a sintezei pe care orice portret trebuie să o reprezinte. Sinteză precedată de un noian de fixații ale secvențelor tranzitorii ale mișcării, dezvăluind în fazele ei efemere trăsăturile uneori nebănuite sub care se refugiază « secretul » unei personalități.

Dramatismul este nota covîrșitoare a portretului pictat în 1955 de Corneliu Baba. Enescu e redat în « figură întreagă » oarecum în mișcare, ținînd uneltele muncii sale, vioara și arcușul, în mîna dreaptă. Concentrarea întregii atitudini, autoritatea clar-obscurului evocă pe cel aflat sub stăpînirea muzicii. Compoziția evită poza convențională, exprimînd în sobrietatea gestului chintesența unei naturi creatoare de excepțională înzestrare. Efectul, a cărui valoare de generalitate apare sporită de fondul nelocalizat, este pregătit cu minuțiozitate. Detaliile fizionomice sînt sintetizate, importantă fiind încordarea latentă pe care o degajă atitudinea celui portretizat, impresia de imensă apăsare sub greutatea strivitoare a unui univers sonor fără limite. Este un portret umanizat, individualizat cu acuitate, în care, prin dezvăluirea omului, statura artistului devine cu atît mai emoționantă.

Așa cum în munca pictorului la un portret, spune Alain, « există . . . sentimentul pictat », la fel « există gîndire în munca sculptorului . . . Ascetismul este comun ambelor, căci și una și cealaltă trebuie mai întîi să înlăture mijloacele facile și dorința de a place ». Sculptorul acționează așadar, în portret, prin eliminare, chiar atunci cînd modelează. Acest proces îndelungat de pregătire a operei îl recunoaștem (el a fost de altfel consemnat și într-o serie de mărturii păstrate) la busturile în bronz (1943) și piatră (1945) semnate de Gheorghe Anghel. Calda însuflețire, sensibilitatea, esențele rare ale muzicii enesciene, sînt traduse în lucrarea în bronz prin febrila moliciune a modelajului, îndeosebi în zona costumului. O imensă liniște emană în schimb din figura construită din planuri mai largi, mai îndelung polisate prin contrast cu vibrația părții inferioare a bustului. E ca și cum în calmul trăsăturilor s-ar aduna magma trăirii redate prin veșmînt. Enescu se înfățișează aici transfigurat de o seducătoare forță conținută. Nobila simplitate a viziunii reduce economia alcătuirii volumetrice la o biaxialitate, a capului și umerilor, întruchipînd în monumentalitatea ei afabilă înțelegerea plină de amenitate a tot ceea ce e omenesc prin filtrul vrăjit al muzicii. În bustul în piatră, Anghel își apropie un principiu pe care-l va aplica și altor capodopere ale sale — Luchian, Andreescu, Eminescu: tratarea analitică a feței însoțită de contrapunctul mîinilor, pusă în valoare de soclul sintetic, aproape abstract, al trupului, așa cum în arhitectură, spunea sculptorul, suprafețele calme scot în evidență accentele specifice.

« Muzica nu e stare, e acțiune » declara compozitorul. Iată aici o problemă dificilă pentru sculptorul ce pornește la realizarea unui monument Enescu. Pentru că, așa cum s-a mai spus, problema sculptorului, mai ales cînd e vorba de portret, ar fi tocmai de a depăși acțiunea în stare. De a elimina semnele exterioare ale mișcării, spre a se ajunge la esențializarea nu a non-acțiunii, ci a acțiunii în stare de latență, de virtualitate absolută. Rezolvările propuse și înfăptuite cu prilejul concursului pentru monumentul Enescu din 1957 sînt în bună măsură și soluții ale acestei dileme. În sculptura lui Constantin Baraschi, compozitorul, înfățișat șezînd pe un fotoliu a cărui formă amintește lira, este prezentat în plin proces de creație. Capul e înclinat spre ascultare. Privirea fixează, parcă, un invizibil fir melodic. Diferitele siluete reiau liniile curbe ale fotoliului care la rîndu-le rimează cu cele ale partiturii.

Masca compozitorului luată de MILIȚA PETRAȘCU

Mai dramatică, mai interiorizată, este viziunea lui Ion Irimescu. În schița din 1955 muzicianul este surprins într-una din acele clipe chinuitoare ce premerg sau însoțesc zămislirea oricărei capodopere. Trăsăturile chipului sugerează replierea severă întru sine. O arcuire transmisă chiar și degetelor subțiri străbate întreaga ființă a muzicianului, în așteptarea revelației decisive. În lucrarea definitivă ne aflăm dincolo de punctul culminant al tensiunii. Odihnită pe brațul fotoliului, mîna stîngă închipuie atingerea claviaturii. Atenția privirii e de maximă ascuțime, spre a nu pierde nimic din firul melodiei lăuntrice. Suprafețele sînt modelate sobru, cu rigoare însă fără asprime. Nimic excesiv, nimic retoric. Compozitorul pare mulat cu hotărîre într-o atitudine de majestate necontrafăcută.

Pentru monumentul său, Ion Jalea a ales clipa împlinirii inspirației. Miracolul artei sunetelor s-a realizat, dar a lăsat o urmă adîncă. Muzicianul a ridicat capul spre înălțimi. Dacă într-o primă variantă mîinile erau apropiate, păstrînd încă memoria unui gest anterior, în varianta finală sculptorul optează pentru poziția relaxată a brațelor. Pelerina aruncată pe umeri, formînd falduri calme, desfășurate cu larghețe, simplifică siluetele volumului. Compoziția deschisă se structurează pe direcțiile unor axe generoase, avîntate. Totul trimite la romantica mărturisire enesciană: « Port în mine un vis permanent ». Către redarea aceleiași stări tinde și portretul din 1958, axat vertical, cu privirea proiectată în depărtările nesfîrșite ale muzicii.

Dinamică, energică, imaginea sculpturală concepută de Boris Caragea în 1961 evocă încheierea categorică a unui gest dirijoral. Compozitorul e înfățișat la vîrsta maturității dar elanul mișcării s-ar asocia exploziei eroice din Simfonia I. Chipurile lui Enescu, din șirul cărora ne-am oprit asupra acelora dintre ele marcînd cîteva puncte de referință în biografia spirituală a muzicianului, își află temeiul adevărat în calitatea emblematică a personalității portretizate: de a face sensibile dimensiunile umane ale creației artistice și, deopotrivă, una din cele mai limpezi expresii ale sufletului românesc.

https://biblioteca-digitala.ro

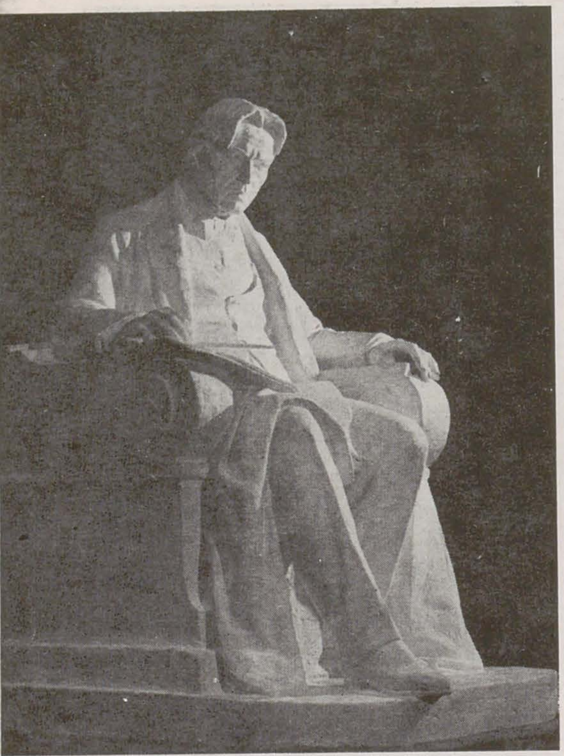
IOSIF ISER, desen

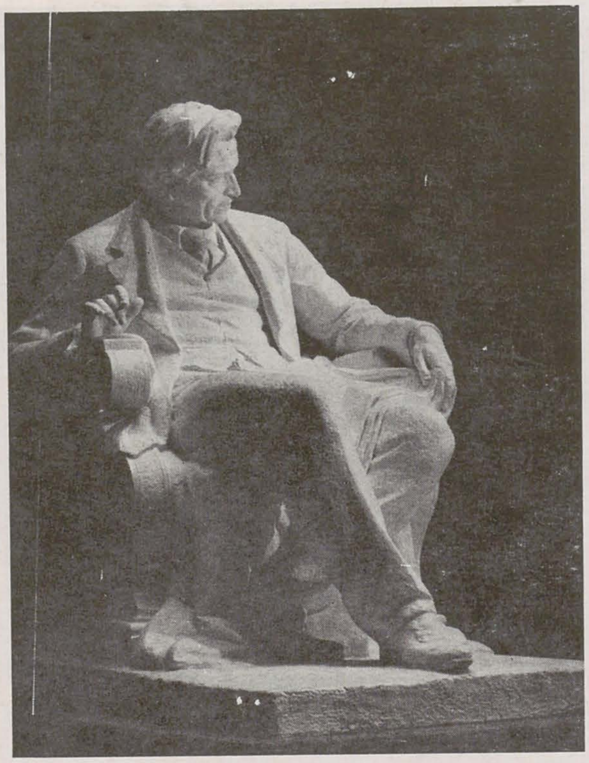
GHEORGHE D. ANGHEL, bronz

https://biblioteca-digitala.ro

CORNELIU BABA, *ulei*

https://biblioteca-digitala.ro



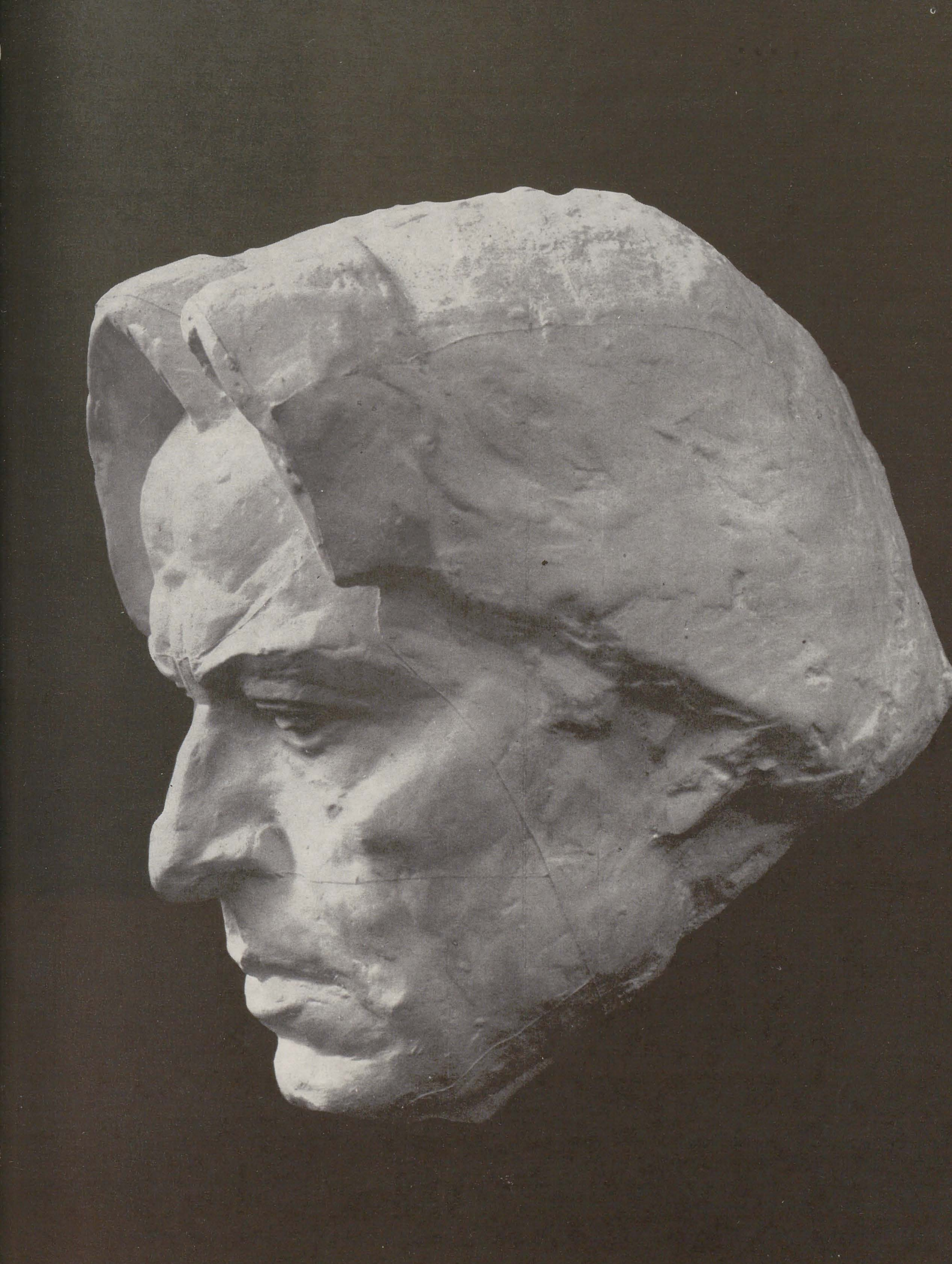


1. ION IRIMESCU proiect de monument, ghips
2. CONSTANTIN BARASCHI, proiect de monument, ghips
3. BORIS CARAGEA, proiect de monument, ghips

5. ION IRIMESCU, Studiu de portret, ghips

4. ION JALEA, Monumentul «George Enescu», bronz

https://biblioteca-digitala.ro



https://biblioteca-digitala.ro

cronică

«o rețetă a fericirii» micaela eleutheriade

magda cârneci

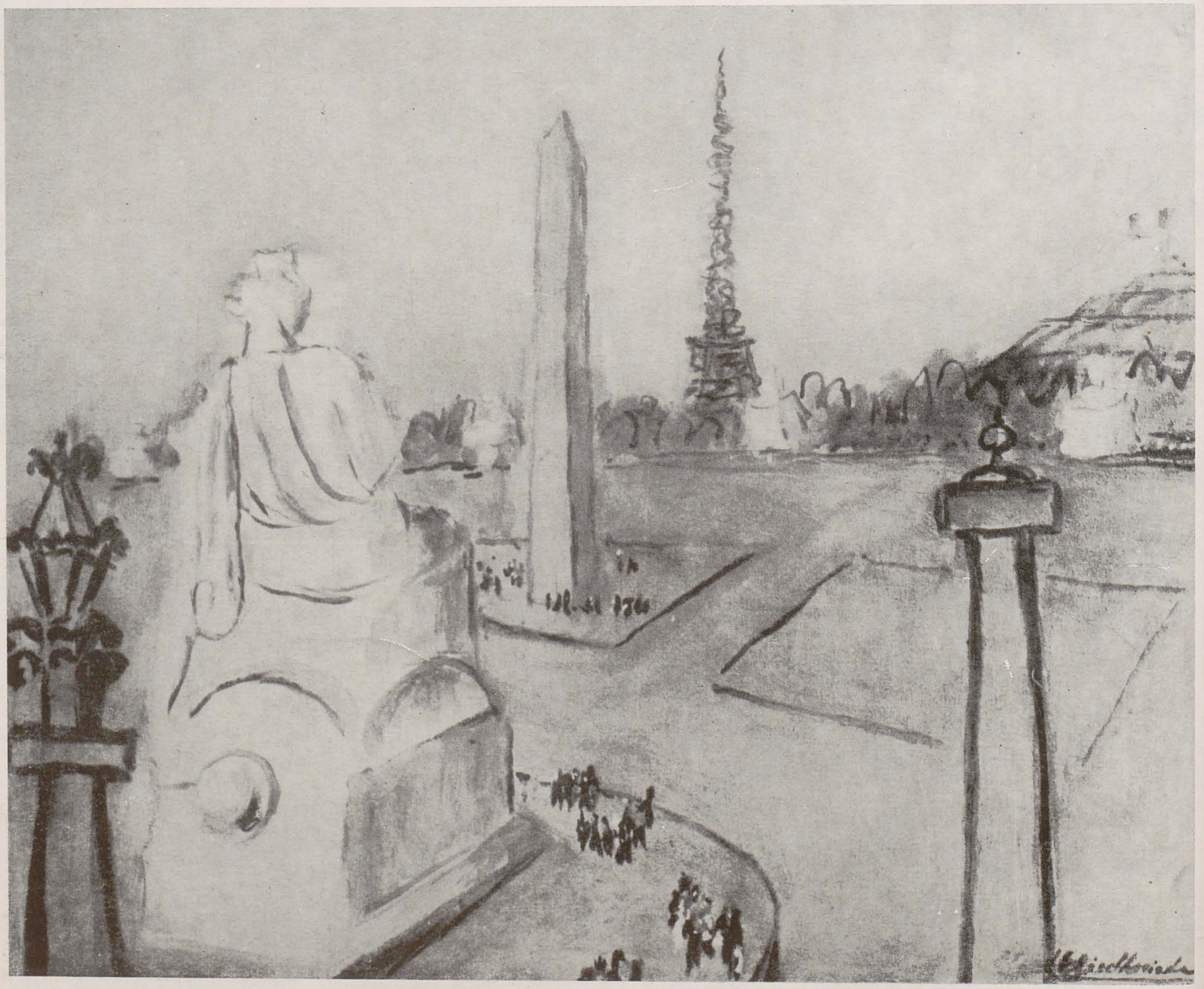
Deși de la început foarte personală, și de-a lungul timpului egală cu sine, iată pictura Micaelei Eleutheriade ajunsă — de cîțiva ani buni — la o suverană « libertate de stil ». Autoclasicizare, ori poate definitivă cunoaștere de sine: ori numai capătul terminus al unei evoluții, care, în ciuda aparenței fugare, a suferit decantări și sinteze — niciodată salturi ori rupturi — cu toate că și-a intuit și respectat cu o consecvență remarcabilă fundamentul și determinările. Arta Micaelei Eleutheriade a fost și continuă să fie acea « rapidă reținere a motivului în retină cu egal de rapidă exteriorizare grafică ». Observația lui Oscar Han, de acum cîteva decenii, alături de multe alte ilustre si juste observații, rămîne în esență valabilă. Ceea ce s-a intuit, ori s-a dedus, într-o unanimitate surprinzătoare și tonifiantă, vizavi de această pictură la rîndul ei surprinzătoare, se confirmă deplin și se desăvîrșește acum (« acumul » ultimilor ani, să-l numim cea mai recentă perioadă de creație). « *Acum*, servindu-mă de o pastă fluidă, transparentă aproape, fără reveniri, cu un colorit din ce în ce mai strălucitor, niciodată strident sau vulgar, caut să continui să creez o artă de echilibru, de puritate odihnitoare » se definește cel mai stringent — și se confirmă — Micaela Eleutheriade însăși. *Acum*, atributele și determinațiile specifice ale acestei picturi, odată decantate prin timp, de balast conținutistic ori pur și simplu figurativ (există și un asemenea balast), purificate și desăvîrșite în ele însele, par a-și trăi viața lor proprie, autonomă, în și deasupra picturii: *stilul se trăiește pe sine.*

O artă a *fenomenalului pur*, a particularului imediat. Realitatea ca o miraculoasă senzație multiplă, dezvăluită *dintr-odată* (iar senzația inițială se repetă mereu, la fel de pur, parcă între senzația și percepția și conceptul lumii nu ar fi nici un spațiu, nici o distanță, nici o diferență). *Spațiul* acestei picturi pare a fi distanța — fictivă — dintre exterioritatea pură a privirii și exterioritatea totală a lumii, o poetică a suprafeței lucrurilor. *Timpul* acestei picturi pare a fi interiorul dilatat al clipei, *instantaneul*, consumat în adevărul său, și definitiv oprit. Tactica acestei picturi este lipsa ei de premeditare (ca unică și apriorică premeditare), imediatețea, spontaneitatea, *nedeliberarea* (dacă nu chiar în act, oricum în efect). Tehnica sa, ceva între schiță, eboșă, desen, « acuarelă în ulei », grafică colorată și stenogramă — un amalgam inedit, un meșteșug personal.

Ca și la Dufy, o « stenogramă a bucuriei de viață », există la Micaela Eleutheriade o plăcere pură a privirii, o plăcere pură a lumii, o plăcere pură a picturii.

Privirea sa, o privire nedeformată de cultură, neîmbătrînită de timp, ne-devitalizată de propriul său stil: dimpotrivă, interiorizînd toate acestea, o privire radicalizată. O privire care-și păstrează, cu încăpățînare, cu virtuozitate, ca pe marea sa calitate (și marele său viciu) acea specifică *inocență* a senzației, prospețime a percepției, acea suculență și directețe a transpunerii. Ca și cum numai această privire, rămasă deliberat sau înnăscut într-o vîrstă (culturală și matură) a *uimirii*, ar fi cea mai sinceră, cea mai adevărată, cea mai adecvată felului de a exista al lumii. Lumea provoacă senzația, senzația provoacă intuiția, intuiția provoacă stilul, iar stilul la rîndul său provoacă în final (reinocentizînd-o) lumea.

Lumea sa, bineînțeles: o uimire zilnică, eternă, un *miraculos cotidian*, domestic dar permanent. Perisabilul ei cel mai acut, impresia retiniană impalpabilă, drept unica formă de revelație posibilă în « realitatea imediată », drept unica realitate a sensu-

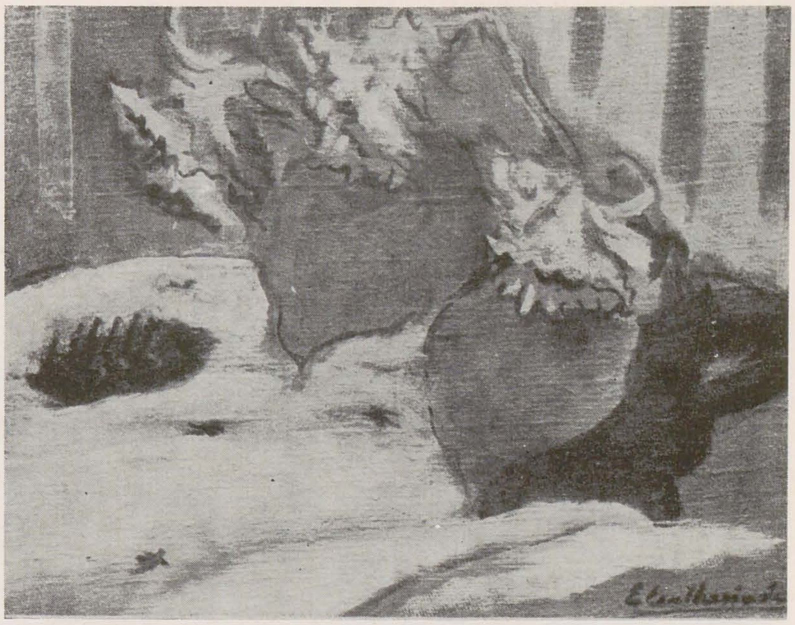


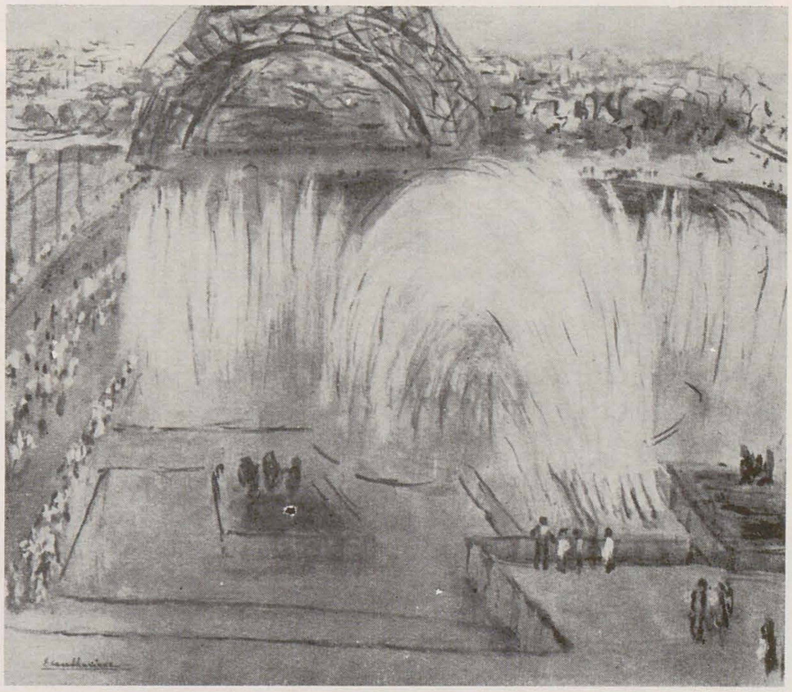
https://biblioteca-digitala.ro

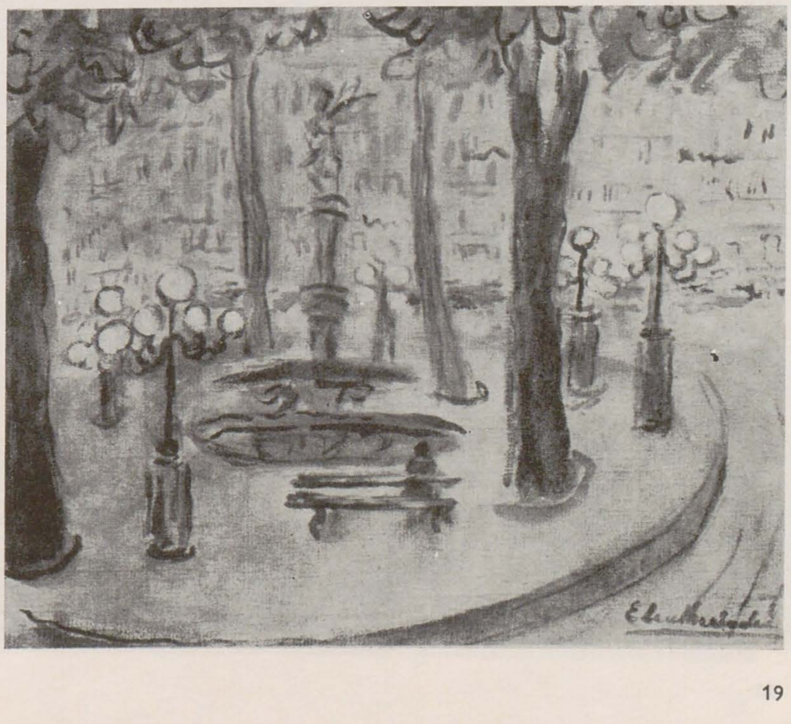
pp. 18, 19

1. Place de la Concorde, ulei
2. Flori galbene, ulei
3. Esplanada de la Trocadero, ulei
4. Place de la Concorde, ulei

lui, a coerenței ei. Deși, poate, problemele sensului, a sensurilor lumii nici nu intră în joc în această artă, oprită cu obstinație în jocul suprafețelor, în imanența aparenței. Bucuria simplă, directă (acea « bucurie nemaiîntîlnită » de care vorbește într-un text artista) și frumusețea imediată, vizuală (« frumusețea care va salva lumea » . . .) sînt unicele valori pe care le recunoaște și le trăiește, cu o sinceritate care nu e puerilă, ci foarte lucidă și mai ales sinceră cu sine.
Universul acestei picturi rămîne *infinitul mic*, de aproape, de alături, de lîngă ochi — infinitul domestic, cosmosul nesfîrșitelor aspecte și detalii. Există la Micaela Eleutheriade un viguros « simț feminin » al detaliului (dar Dufy, aproapele ei spiritual?), un delicat « simț practic » al pitorescului. Dar ce pitoresc și ce detalii ! — un « *pitoresc sintetic* », acele « detalii esențiale », cîte rămîn într-un « blitz » pictural structural, poate unică formă pentru artistă de a atinge — fie și întîmplător sau inconștient, ori fugar — impalpabilul ghicit, bănuit al materialității suspendate, fulgurante, a locurilor și naturii; cale unică de a presimți *presensul lumii*, de a accede la armonia cea mai simplă dar și cea mai posibilă, mai directă, mai reală, întrucît senzorială, cu realitatea multiplă. « Pentru a iubi fericirea, bucuria, pentru a le exprima, e nevoie de o artă infinită » spunea undeva Jean Cassou — ori poate numai foarte, foarte simplă.
Iar simțul pitorescului e întotdeauna dublat, de fapt motivat, de plăcerea spunerii abundente, a povestirii colorate, darul și plăcerea narației. Pictura Micaelei Eleutheriade povestește, nu descrie. Spiritualitatea ei este cea a interjecției, a exclamației. Moralitatea ei este franchețea și amabilitatea tonului, o anume « popularitate » a rostirii, o grație a naturalului (naturalia non sunt turpia . . .). Umorul ei (adeseori prezent) nu e al ironiei ci al inocenței. Stîngăcia ei armonioasă, infantilitatea ei savantă, țin de o adîncă intuiție a inocenței ca « primitivitate » necesară, încă funciar activă în toți. Această exteriorizare a lumii fără bruiaje metafizice, această rămînere — cu bună știință ori intuitivă — în imediatul fără trimiteri transcendente al realității vitale, poate fi de fapt un semn al delicateții și fineții intelectuale.
Ușurința limbajului Micaelei Eleutheriade este de aceea o tehnică, un meșteșug, echivalent în plan plastic geometrismului ori ermetismului: marele realism și marea abstracție se întîlnesc în profunzimi (Werner Hofmann) și nu înțelegea Țuculescu adevăratul realism « așa cum este » cel al Micaelei Eleutheriade? Facilitatea alegră a picturii sale e o problemă de opțiune, de stil. Fluiditatea, arabescul tramei sale ușoare și labile, nestatornice și capricioase, care emană ca un abur din lucruri — un mod de a caligrafia selectiv și sintetic realul. Semnele sale grafice atît de caracteristice sînt mai degrabă « semnale », interjecții ale accentului frazei cromatice, de o muzicalitate sonoră pură. Ruptura, necoincidența, de asemenea caracteristică, dintre culoare și formă, dintre scriitură și pata colorată, un mod de a păstra frăgezimea și seva amprentei vizuale a lumii. Transparența și strălucirea cromatică, din ce în ce mai intense — ale acestei ultime perioade, despre care am vorbit tot timpul — un mod de a eterniza puritatea trecătoare a lucrurilor.
Stenogramele sale colorate, la urma urmei, sînt tot un mod de « a citi și a codifica » natura: « orice desen e o semnătură » (Cocteau). Pentru că există și mult « savantlîc » în pictura Micaelei Eleutheriade. Spontaneitatea, puritatea, primitivitatea, etc. sînt noțiuni relative și goale dacă le iei în litera (sau tehnica picturală adecvată) lor și nu în spirit (aici în spiritul artistei). Există evident, în pictura Micaelei Eleutheriade, o tehnică a spontaneității, o tehnică a inocenței, dar tehnica se identifică cu stilul, iar stilul se confundă cu omul. Și omul se confundă, se identifică, *este* imaginea sa despre lucrurile lumii. O ipoteză, aleasă și asumată, « cea mai bună dintre lumile (ipotezele) posibile ».
Ipoteza Micaelei Eleutheriade e de aceea simplă: nimic altceva decît bucuria existenței și vederii, bucuria identificării imediate cu existența și vederea, *lumea ca bucurie a privirii*. Și totuși rămîne ceva inexplicabil, o stare de perplexitate, în fața acestor « mici nimicuri dulci ». Nu poți pătrunde rațional puterea lor de atracție, capacitatea repetată de seducție prin prospețime. Cum nu poți adăuga nimic conceptual acestor imagini, nu le poți deforma prin interpretare, ele ți se oferă complete și suficiente, nepretinzînd nimic și nepermițînd adaosuri intelectuale. Există ceva dezarmant în fața acestei lumi oprite în ceas auroral, în dimineața lumii. Cum să pătrunzi misterul acestor priviri « micaelești », care repetă cu o puritate, nu constantă, ci parcă continuu « purificată » uimirea zilnică în fața aceleiași eterne realități; care parcă în loc să îmbătrînească, dacă nu prin cunoaștere atunci prin repetare — întineresc, radicalizîndu-se continuu? Într-un timp răsturnat, imaginile Micaelei Eleutheriade, din această recentă perioadă, încheindu-și propriul lor ciclu de evoluție, revin la începuturi, mai adevărat spus, își confirmă, purificîndu-le, fundamentul și determinările, acea intuiție originară, care-i validează lumea și stilul — și pe care, pe de foarte departe, poți s-o aproximezi, deși o trăiești de fiecare dată ca o purificare, curățire a ochiului și simțurilor. Ireductibilitatea ei vorbește altor zone, mai discrete dar irepresibile, ale ființei noastre. Capacității de a fi fericit, « *o rețetă a fericirii* ».







https://biblioteca-digitala.ro

peisajul și pictura lui traian brădean

corina popa

pp. 20, 21. 1. *Coamă de deal*, ulei 2. *La păscut*, ulei 3. *Margine de pădure*, ulei

Viața noastră artistică evoluează astăzi într-o largă serie de opțiuni stilistice, în orizontul cărora surprindem unele constante evidente, de pildă, în pictura de peisaj. Acest gen — peisajul — continuă în mare măsură preocupările picturii interbelice, dar în ultimile decenii se poate vorbi despre înmulțirea variantelor tematice, de la peisajul industrial la peisajul compozițional, de la evocarea vieții satului la urbanismul contemporan și pînă la așa zisul « portret al naturii ».

Peisajul industrial ce apare sporadic în pictura interbelică devine în anii socialismului o temă frecventă ilustrînd interesul artiștilor pentru unul din factorii determinanți ai dezvoltării societății noastre : industrializarea, precum și cerințele oglindirii proceselor acesteia în artă. La început produs al unei viziuni realist-ilustrative, peisajul industrial cunoaște în ultimii ani interpretări ce implică o mai profundă participare, o gîndire artistică transfiguratoare, un act de interpretare personală, sporind comunicabilitatea mesajului estetic, dovedind că o realitate apropiată poate deveni un factor motrice al creației. În aceste împrejurări prezența pe simezele expozițiilor a peisajelor « portrete ale naturii » ar putea fi cu superficialitate considerată, la o abordare prea grăbită, ca de mai mică actualitate, ceea ce ni se pare cel puțin eronat.

Înclinăm să vedem în preferința pentru această variantă de peisaj nu simpla atracție spre pitorescul unor locuri ci un mod de evocare a mediului natural și a satului. Solitudinea paradoxală, specifică aglomerării urbane, constituie o problemă existențială, individuală, ce poate fi accentuată și chiar augmentată în lipsa contactului cu natura din care, în mod firesc, omul ca ființă biologică face parte. Astfel, pentru orășanul de astăzi această privațiune de natură determină o nevoie profundă, compensatorie, pe care pictura o poate « rezolva » într-o anume măsură, prin puterea imaginii artistice devenită un

https://biblioteca-digitala.ro

al doilea mediu ambiant, un ocazional cadru de regăsire.
S-ar putea deduce că pictura de peisaj în intențiile pictorului și în receptarea ei de către public ar constitui în primul rînd un înlocuitor de natură, un concentrat. S-ar putea înțelege de asemenea că pledăm pentru o redare ilustrativă total subordonată motivului și funcționînd drept substituent al contactului nemijlocit cu natura.
În realitate vrem numai să subliniem nevoia permanentă, profundă, de natură a omului modern, nevoie la care forța de expresie a operei peisagistice poate răspunde în chip esențial și cu imensă generozitate.
Desigur, frecvența picturii de peisaj nu are, ca unică explicație, nevoia de natură, în multe cazuri peisajul este mai ales suportul, pretextul unui fapt prevalent estetic. Categoriile de peisaj propuse nu sînt singurele posibile, iar situarea artistului față de tema sau motivul ales nu se încadrează strict acestei quasi-clasificări, care, evident, propune o ordine proiectată pe o realitate artistică diversă, plurimorfă.
În acest context credem că poate fi analizată prezența picturii lui Traian Brădean din ultima perioadă.
Traian Brădean este cunoscut de-a lungul evoluției sale artistice ca preocupat de lumea satului, ca realitate prezentă ori ca istorie recentă, și ca unul dintre artiștii cu un profund respect pentru tradiția picturii românești valorificată prin viziunea sa realistă, precum și prin exemplara și continua perfecționare a mijloacelor sale de expresie. Tradiția nu este înțeleasă în sensul organizării de imagini cu elemente pitoresc-folclorice, ci printr-o abordare în spirit clasic, concretizat prin echilibrul compozițional, prin calmul și gravitatea degajată de opera sa. Peisajele robuste, tectonice sînt anti-pitorești — nu întîlnim nici o lucrare în care spectaculozitatea motivului să poată fi considerată ca unică intenție comunica-

https://biblioteca-digitala.ro

țională, ca «primum movens» al alegerii temei.
În pictura lui Traian Brădean peisajele au ocupat întotdeauna un loc important, dar ponderea lor sporită este semnificativă mai ales în ultima vreme.
Recentele compoziții cu ciubărari, evocînd Țara moților, amintesc de începuturile creației artistice ale pictorului. Ele sînt intitulate în mod semnificativ «Amintiri», personajele acestor compoziții apar proiectate într-un spațiu aproape abstract, lipsit de repere localizante, dar scăldate în luminile galbene, nostalgice ale unor posibile apusuri de soare; pentru artist satul a devenit astfel aducere aminte, istorie recentă, peisajul care predomină în suma compozițiilor mărturisește despre noul raport al artistului cu mediul rural, devenit relație artist-natură. Opțiunile tematice pot fi considerate ca momente ale evoluției sale interioare, ale nevoii de natură. În mod conștient artistul investește tablourile expoziției cu prețiozitate cromatică ce potențează calitățile estetice ale imaginii. Cromatica reținută, parcimonioasă chiar, a peisajelor expoziției din 1975 se înrudește cu cromatica «Amintirilor» de astăzi, dar ea devine acum o preocupare perfect subliniată.
Pornind de la aceste prime observații ne vom referi la structura picturii lui Traian Brădean.
În condițiile unei subliniate diferențe cromatice între zonele de cer și pămînt, din care pămîntului i se acordă cel mai frecvent două treimi sau chiar mai mult din suprafața tabloului, elementele peisajului sînt concepute ca o masă picturală tratată sintetic, simplificator, ce capătă unitate prin materialitatea substanței picturale. Coroanele și trunchiurile arborilor, norii chiar, capătă o consistență minerală, ramurile de copaci par pietrificate — convertite într-o materie comună cu cea a pămîntului.
Majoritatea tablourilor au ca suport structural un desen organizator al suprafeței, desen ce funcționează în principal ca instrument al unei gîndiri ce surprinde esențialul lumii înconjurătoare, o lume clară, echilibrată și calmă. Coerența plastică a tablourilor se realizează prin concordanța culorii cu calitatea expresivă, dominant gravă a desenului.
Elementele imaginii se ordonează într-un echilibru caracterizat adesea de structura statică ce o conferă familiile de forme ca și raportul echivalent dintre accentele verticale și cele orizontale, acestea din urmă modificate în curbe largi, calme; de dialogul discret al pîlpîirilor de culoare ce transpar sau apar pe suprafața tablourilor, prin concentrarea culorii în jurul motivului, prin dominanta cromatică caldă ce învăluie imaginea într-o prețioasă ceață de lumină.
Există o diversitate de soluții în tratarea suprafeței picturale: uneori se urmăresc efecte de masă cromatică vibrată de scriituri dinamizatoare, alteori prin tușe libere se creează suprafețe îmbogățite ca expresie prin efecte de pastă, iar pe aceste suprafețe prin tușe sever organizate se alcătuiesc forme. Dar în cele mai multe pînze este evidentă dorința închegării imaginii plastice, prin redarea formei cu ajutorul culorii, dar nu prin umplerea unui desen, nici prin încărcarea suprafeței cu pastă ci prin acordul căutat, atent, al culorilor calde și reci, acord care se constituie din combinații și amestecuri într-o serie infinită de nuanțe și în tot atîtea variante de raporturi cromatice. Astfel, are loc o abstractizare unificatoare a elementelor componente ale imaginii. Lumea picturii lui Traian Brădean nu este tulburată de stridențe și contraste ci pare o plăsmuire de lucruri obișnuite, înnobilate prin culoarea discretă și nuanțată ce sugerează echilibru, claritate și armonie.
Pictura lui Traian Brădean apare în contextul artei contemporane adînc legată de tradiție. Artistul poate să ne apară ca tradiționalist, dar de un tradiționalism «deschis», care nu exclude ci dimpotrivă implică trăirea modernă a faptului artistic, originalitatea și autenticitatea expresiei.

Case, ulei

https://biblioteca-digitala.ro

costum și civilizație

paul petrescu

1. *Nașterea: scutece, leagăn, cănuțe cu ierburi pentru ursitoare, masă rotundă și scăunele*

2. *Copilăria: costume de copii din Maramureș, Mărginimea Sibiului, Rîmnicu Sărat, Pădureni; cărucior pentru învățat mersul*

Rareori mi s-a părut o expoziție mai rotund alcătuită și mai elocventă prin relația precisă stabilită între obiecte și contextul social, decît cea pe care Muzeul Satului și de artă populară a prezentat-o în primăvara lui 1981, intitulînd-o simplu « Vîrstele Omului », dar acoperind o vastă problematică etnologică de cel mai mare interes. Văzînd-o și întîrziind mai multă vreme printre splendidele costume ale marii colecții a muzeului, începute acum mai bine de o sută de ani, și prea puțin arătate publicului nu numai « larg » dar și celui specializat, gîndul mi s-a dus către o altă expoziție, cea de acum un an de la sala Kalinderu, în care tînărul istoric de artă Adrian Silvan Ionescu reușise să învie parfumul modei vestimentare a sfîrșitului de secol al XIX-lea. Și într-una și într-alta costumele vorbeau nu despre tehnici, materii prime și decor, ci despre ambianța socială și despre ideologia a două lumi: una legată de Apusul European, ceastălaltă născută și crescută organic aici, vreme îndelungă. Ambele s-au manifestat pe pămîntul românesc așa cum îl cunoaștem împrejurul marii arcuiri carpatice sprijinite pe Dunăre și pe Mare, una însă a trăit răstimpul a două sau trei generații, st ngîndu-se odată cu modele respective ale occidentului, cealaltă viețuind de mai bine de două mii de ani, intrînd în conul de umbră al trecutului de abia acum, în vremea noastră. Este însăși diferența de ritm între o civilizație galopînd de la o invenție la alta, sub presiunea revoluțiilor industrial-tehnologice succedîndu-se frenetic, determinînd schimbarea modei pe cicluri din ce în ce mai scurte, și o civilizație care rămăsese la amintirea trainică a « revoluției » agrare neolitice, amintire păstrată în spațiul românesc aproape miraculos, determinată de o anume desfășurare a istoriei politice și sociale permițînd dăinuirea neîntreruptă a poporului român și a culturii sale milenare. Vîrstele omului, cele biologice, generale deci și discernabile în viziune globală etnologică, se perindau într-o ambianță decantată secol după secol, definită nu numai de piesele de costum ci și de obiectele înconjurînd statornic viața omului, de la naștere pînă la moarte, formînd universuri în care materia și spiritul se îngemănau armonic, urcînd treptele existenței pînă la culmea nunții și coborînd apoi spre neființă în aceeași neturburată liniște născută din contemplarea calmă și înțelegătoare a firii omului și a permanenței neamului. În această arhaică civilizație românească, meritînd a sta ca atare în marele tablou al omenirii pe același plan cu cea sumeriană, egipteană și elină, aducînd vocea distinctă a traco-dacilor nord-dunăreni, uimitor auzibilă în cel de al doilea mileniu al erei noastre, nașterea se va fi săvîrșit aidoma celor petrecute în amintitele străvechi și celebre civilizații; scutecele de țesături de lînă alese cu motive solare, din țara Făgărașului și de pe Tîrnave, leagănul de lemn purtat pe spate din Mehedinți, străchinile, trei, și cănuțele, trei, de pămînt, purtînd firele de ierburi puse în întîmpinarea ursitoarelor, așezate pe măsuța rotundă joasă și pe scăunele cu trei picioare, evocau deodată și misterul vieții nou apărute în « lumea albă » și nesfîrșita duioșie a mamei cîntînd: « Culcă-te / Și-alină-te / În legănuț / De păltinuț, / Fașă dalbă / De mătasă, / A-mamei / Pui de casă ». Lumea copilăriei era, în costumul « coconului » de Maramureș, aproape replică gingașă a celui bărbătesc, și în costumele fetițelor din Mărginimea Sibiului, Pădureni și Rîmnicu Sărat, reproduceri miniaturale ale portului femeiesc, toate înconjurate de jucăriile de ceramică de la Pisc-Pucheni și Oboga, aducînd pînă azi tradiția figurinelor preistorice, sau de păpușile din turtă dulce colorată și de cărucioarele de lemn, înduioșătoare construcții anticipînd trotinetele moderne.

Tinerețea visătoare și încrezătoare a fetelor cusîndu-și cămașă cu « ciupag » din Mocănimea Apusenilor — tip de broderie pe sute de cute mărunte ca în portretele maeștrilor flamanzi din secolul al XVI-lea și al XVII-lea — cu zestrea purtată în enormi desagi albi în carouri, și a flăcăilor din țara Oltului, strînși înainte vreme în așa zisa « ceată a feciorilor » cu rosturi precise în viața comunității, își cîntă dorul depărtării în răvașe: « Bădiță, din ce te-ai dus / Barșon pe cap nu mi-am pus, / Nici la grumaz mărgele, / Nici în degete inele, / Bădiță, de-atîta jele ».

Alaiul uriaș al nunții se pornea în sunetele de demult ale cobzei, ale fluierelor și cavalelor de Hodac de pe valea Mureșului sau de Vaideenii și Urșanii Vîlcii, însoțite de urările făcute odată cu îmbierea din ploștile de lemn pline cu rachie. Un ritual străvechi ordona riguros zeci de momente semnificative petrecute de-a lungul a trei sau șapte zile, în care fiecare participant era un « personaj » cu rolul definit la trecerea acestui prag înspre « rîndul lumii ». Mireasa de Teleorman purta ca podoabă, în contextul unui întreg sistem de « semne » ce pot fi interpretate ca elemente ale « comunicării », o cunună în forma « chemeletului » de bani de aur sau argint, simbol și zestre totodată: « Mireasă, mireasă, / Ți se cade cu cunună / Ca și cerului cu lună, / Ți se cade cu mărgele / Ca și cerului cu stele » iar mirele de Vlașca, cu cămașă lungă pînă aproape de glezne, cu brîu lat și ilic siniliu, avea la căciula țuguiată o coroniță subțire împletită din spice de grîu, măsură a bogăției pămînturilor din Cîmpia Română: « Nu știu, soarele-a răsărit, / Ori mirele a'nflorit, / Că frumos mai e gătit / Cu podoaba tîrgului, / Cu mirosna cîmpului / Cu cușmuță brumărie, / Cu cunună argintie ». În aceleași părți de cîmpie, de astă dată în Dolj, nașul, personaj important în ceremonialul nunții, purta peste cămașa lungă, albă și peste giubeaua cu găitane, un lung ștergar de borangic petrecut peste umăr, semn al demnității sale; iar nașa de pe Tîrnave cu pieptar înfundat de piele brodat cu « pene », era îmbrobodită într-un fel anume cu « bogasiul », ștergar alb, peste « vălitoarea » prinsă de păr cu ace mari cu gămălii lucrate în filigran de meșterii din Brașov, iar pe piept avea un mic buchețel de flori de cîmp. Steagul de nuntă împodobit cu năframe, panglici și șireturi, cu zurgălăi, era purtat în fruntea alaiului din care

https://biblioteca-digitala.ro

nu lipsea lada de zestre din fag horjit, suită în căruță cu toată mulțimea scoarțelor, ponevelor, ștergarelor, perinilor, purtate în triumf pe ulițele satului în chiotele nuntașilor, în cîntecele lăutarilor, pe drumurile din bătrîni statornicite între curtea mirelui și a miresei, în mulțimea strigăturilor strecurîndu-se amintirile istoriei reale din care n-a mai rămas decît zîmbetul înțelept al valahilor: « Luară iie dintr-o mie / Și fotiță din lădiță, / Bete luate din Cetate / Și brîu lat din Țeligrad / Și papuci dă la Turci / Și ciorapi dă la Harapi ».

Trecerea din rîndul fetelor în cel al femeilor era marcată de anume semne concretizate în acoperirea obligatorie a capului, în forme de o mare varietate zonală, ca și în portul neapărat a două catrințe, cel cu una singură fiind rezervat fetelor nemăritate. Culorile se schimbau și ele, cele aprinse, înfocate, înlocuite fiind de unele mai potolite adunate în alte armonii cromatice; beteala aurie sau argintie însemna, în planul demarcației sociale, neamurile avute, dar și momentul maxim de înflorire a femeii adulte, muncind alături de bărbat la susținerea gospodăriei, la creștrea generației următoare ce va asigura perpetuarea numelui și a cinstei. De aici conștiința limpede a mîndriei femeii și a strălucirii portului ei: « Cam din brîu pînă-n pămînt / E vestmînt dalb de argint; / Din brîu p nă-n umărel / E vestmînt dalb d-aurel; / Cam din brațe, cam din spate, / Locu-i luna cu lumina; / Cam din spate, cam din brațe,/ Locu-i soar'le cu căldura; / Dimprejurul poalelor / Locu-i stele mărunțele / Mai presus și mai mărele », imaginea femeii în costum topindu-se în viziunea cosmică a cerului cu soare, lună și stele, atît de des prezentă la români în marile momente ale nașterii, nunții și morții, toate organizîndu-se într-o concepție solară a lumii și a vieții.

Paralel cu transpunerea simbolică a treptelor vieții, costumul popular însoțește, exprimînd clar, realitatea puternică a universului muncii umplînd viața oamenilor într-un anume fel, în acord cu condițiile de mediu și istorico-sociale. Geografia costumelor este și o geografie a ocupațiilor, multe din costume, ca cel al plugarului din Sălaj cu « zadie bărbătească » cusută cu motivul străvechi al arborelui vieții în culoarea galbenă a paiului, neputînd fi gîndite decît în mijlocul uneltelor și a obiectelor legate de practicarea agriculturii, primordială îndeletnicire a poporului român, arînd cu plugul de lemn de tip arhaic, semănînd, recoltînd cu secera și făcînd din primele spice « barba popii », decor geometric de largă extensiune indo-europeană se pare, de găsit în Scandinavia și Balcani, dar și chezășie a viitoarei recolte. Agricultura la români s-a făcut însă totdeauna într-o strînsă asociere cu creșterea vitelor și a oilor, zonele intens pastorale din Carpați avînd aspecte etnografice caracteristice, prezente și în costum: « bitușca » de piele cu mîneci lungi, căciula mocănească cu fundul lat, cămașa cu « barburi » (clini frontali și dorsali); universul păstorilor mărgineni, brăneni sau brețcani este cel definit, în planul înzestrării « tehnice », de prezența « crintei » (vas de lemn cioplit din lemn de paltin) pentru scurs cașul, a tiparelor de caș, a șeilor de lemn și a desagilor cu motive solare. Al treilea mare segment al structurii ocupaționale a poporului

1. Zestrea tinerei fete, în desagi

2. Ciupagul roșu cusut « pe crețuri » cu semne solare de pe cămașa de tînără din Mocănimea de pe Arieș, Munții Apuseni

3. Fluiere, cobză și ploști ce însoțesc alaiul de nuntă

4. Pereche de miri din Cîmpia Română: marama amplă acoperind cununa de bani a miresei din Teleorman și cămașa mirelui din Vlașca cusută la gît și mîneci cu mărunte motive geometrice

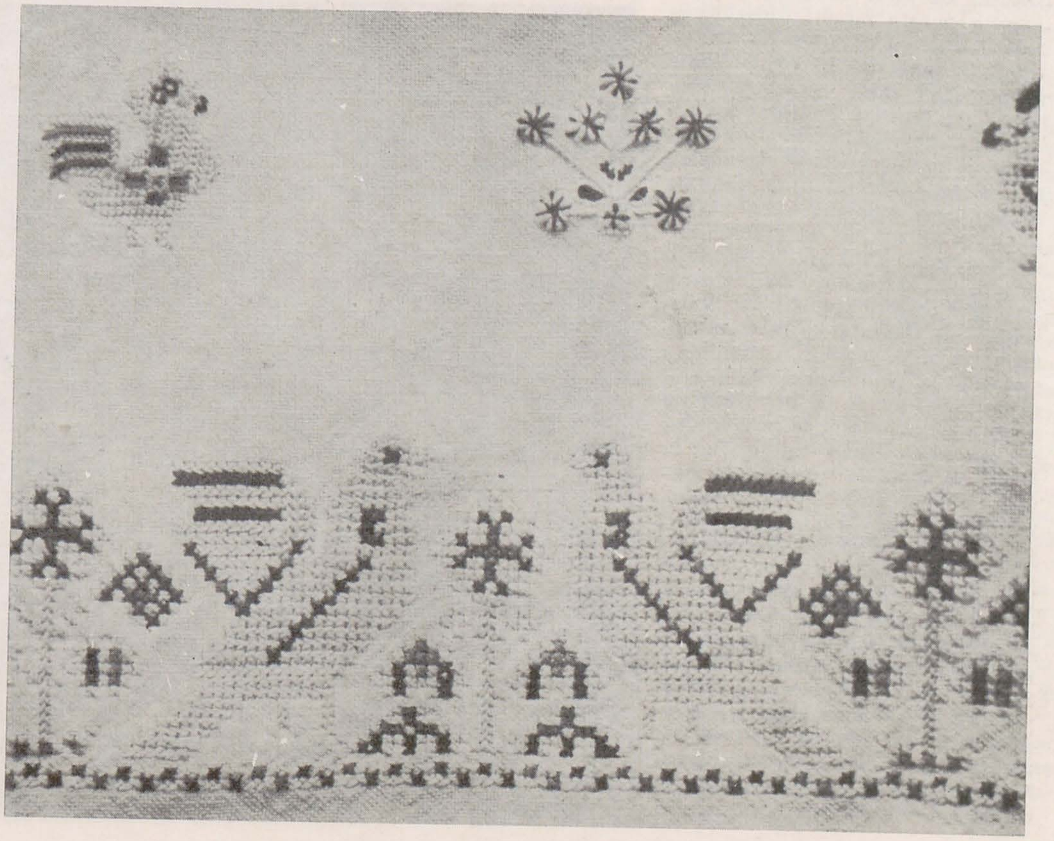
https://biblioteca-digitala.ro

1. Insemnul naşului din Cîmpia Română: ştergarul lung de borangic

2. Naşa de pe Tîrnave cu «bogasiu» peste vălitoare

3. Universul agriculturii: costum de plugar din Sălaj cu «zadie bărbătească», plug de lemn, seceră, «barba popii», cupe pentru făină

4. «Arborele vieţii», pe zadia plugarului din Sălaj



român este cel determinat de existenţa codrilor, la adăpostul cărora, de-a lungul istoriei, s-au practicat de altfel şi agricultura, în formele primare ale «runcurilor», «lăzuirilor» şi «arşiţelor» (ochiuri de pădure arsă în care se ara), şi creşterea vitelor. Pădurea oferea însă şi lemnul pentru case şi biserici, unelte şi mijloace de transport, lucrul lemnului fiind una dintre îndeletnicirile mereu însoţitoare ale românului, după cum şi vînătoarea tot în ţinuturile acoperite de păduri îşi avea principalele sălaşe. Însemnele vînătorii se văd în costumul bărbatului din ţinuturile Sucevei, cu taşcă de piele, cu corn de vînătoare pentru dat semnalele şi cu cel din corn de cerb pentru ţinut praful de puşcă, corn decorat cu rozete solare şi deseori ghintuit cu metal; la drum, la vînătoare, acasă, omul de pădure şi de munte poartă cu sine baltagul, toiag şi armă, dar şi semn al bărbăţiei şi independenţei. Există în tabloul portului popular românesc şi costume oarecum episodice marcînd momente precise ale istoriei noastre, precis încadrabile ca epocă şi ca spaţiu de folosire, cum este faimosul costum de surugiu, păstrat doar în cîteva exemplare în muzeele noastre, dar ilustrat în multe stampe de epocă, adică din prima jumătate a secolului al XIX-lea, ultim reflex al legăturilor strînse cu lumea Orientului a cărui stea începea să apună. Din dimie roşie, cu găitane albastre, verzi, galbene, cu şireturi şi canafi, cu harapnicul împletit din şuviţe de piele, costumul pestriţ al surugiului, grăitoare expresie a înseşi vremii sale de încrîncenare şi tulburare, contrastează, aproape voit în expoziţie, cu calmul degajat din portul alb, imaculat, al femeii din ţara străveche a Haţegului, purtînd «şubă înfundată», semn al arhaismului costumului, de regăsit tocmai pe platourile înalte ale Tibetului şi ale Anzilor Cordilieri, una din dovezile evidente şi nu destul de folosite, ale

https://biblioteca-digitala.ro

vechimii și statorniciei noastre necurmate în Carpați. Portul hațeganei impresionează și prin pieptănătura cu « sucituri » (codițe mici de păr împletite, căzînd de o parte și de alta a ovalului feței) acoperite de « ceapsa cu coarne » peste care se întinde vălul alb de « geolgiu ». « Tolobonii » (un fel de cioareci femeiești pînă deasupra genunchilor) albi, din picioare, întregesc imaginea acestui costum arhaic, adaptat rigorilor climei și vieții montane, ce nu se va fi deosebit prea mult de cel purtat de femeile dacilor viețuind acum două mii de ani exact în acele locuri, și pe care cioplitorii în piatră meridionali nu le-au putut imagina pe spirala Columnei lui Traian decît în cămășile ușoare cunoscute lor din calda peninsulă italică. Cele două costume alăturate, surugiul și hațegana, reprezintă, într-o insolită expresie plastică, luată din domeniul portului popular, cele două mari idei ale istoriei românești: tradiția netulburată depănîndu-și firul de două mii de ani, și întîmplările unei istorii pasionante ale trecătoarelor momente.

În alternanța acestor momente, pe fondul continuu al existenței istorice a românilor determinată de mediu, evenimente și organizare social-economică, se străvede capacitatea extraordinară de adaptare necontenită și de supraviețuire într-un context istoric adesea ostil. Întru aceasta a folosit, dincolo de condițiile materiale și sociale, resursele remarcabile ale imaginației sale poetice, subliniind în creația sa folclorică, așa cum din scurtele citate a reieșit, legătura permanentă între tărîmul de aici și cel de dincolo așa cum și-l putea reconstitui un popor de agricultori și de păstori. Forțele celui de dincolo erau deseori nu numai invocate ci și puse la lucru, pentru nevoile plugarului și ale păstorului, în cadrul unor obiceiuri bine structurate, cu obiective precise, de atins cu ajutorul unor « tehnici » care rareori dădeau greș pentru că, în fond, izvorîte dintr-o ancestrală experiență. Toate marile momente ale anului agrar erau subliniate de practica acestor obiceiuri ieșite din nevoile de muncă ale românului la anume epoci ale anului, cînd puterile pămîntului, ale ploii, ale cerului, erau solicitate întru rodirea solului și animalelor. La vremea solstițiului de iarnă, în pragul reînvierii naturii, sau la vremea celui de vară, în pragul coacerii pîinii, puterile benefice erau chemate, cu nesecată fantezie, să ajute omul și comunitatea străveche a satului devălmaș pornit să are sau să secere pe întreg întinsul pămîntului românesc: în țara Oltului cel mai harnic flăcău ieșea primul cu plugul, în zilele de început de primăvară, și avea de-a curmezișul pieptului, la mijloc și la picioare, legături de paie și spice din recolta primă a anului trecut, pășind arar pe lîngă boi într-un ritm al fertilității; în miezul verii, de Rusalii și Sinziene, se desfășoară cel mai spectaculos și polisemantic dans românesc, Călușul, grupînd nouă bărbați în jurul unui vătaf, costumați anume, purtînd « boscele » (cătrințe) femeiești cu imagini antropomorfe, cu pinteni și zurgălăi la opinci, cu bete încrucișate pe piept, cu pălării împodobite cu mărgele;

1. Tipar de caș cu imagine antropomorfă și vase din lemn întrebuințate la stînă

2. Păstor din Mărginimea Sibiului cu « bitușcă » lîngă desagi, aiută și « tarniță » (șa de lemn)

3. Vînător din Suceava cu bondiță, tașcă de piele, corn de vînătoare și corn pentru pulbere

4. « Plugar » din Țara Oltului cu legături de spice la picioare

5. Costum de surugiu din prima jumătate a sec. XIX și costum femeiesc de milenară tradiție din Hațeg

https://biblioteca-digitala.ro

1. *Călușar din Teleorman în costum ritual; de pe poalele catrinței (« boscelii ») par a privi « ochii » lui Țuculescu*

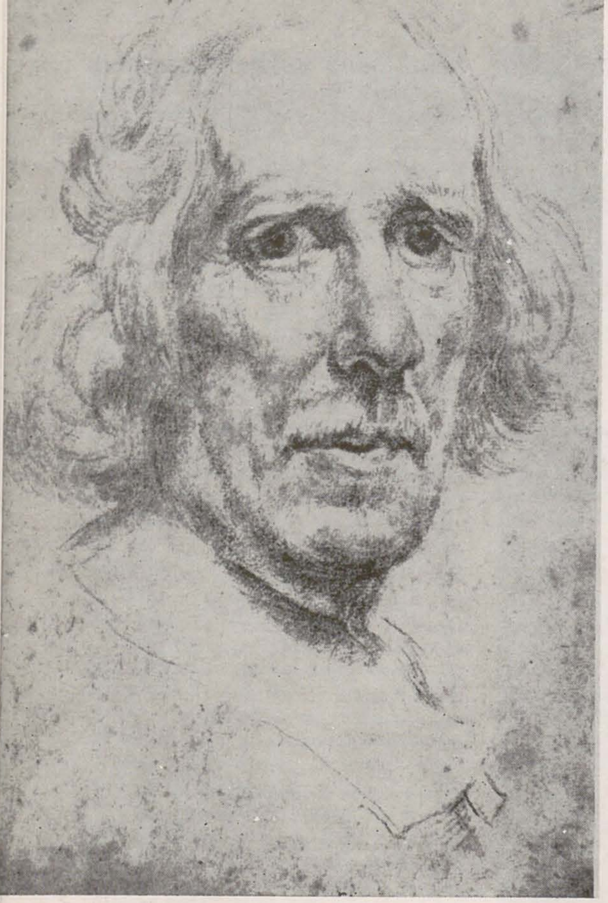
2. *« Arnăut » din Vaslui costumat pentru sărbătorile de iarnă*

3. *« Căiuț » din Botoșani cu elementele de port local adaptate obiceiului*

4. *« Mascații » din Țara Vrancei în noaptea de priveghi*

călușarii joacă dezlănțuit de nouă ori cîte nouă figuri, ceasuri întregi, respectîndu-și jurămîntul luat într-un context inițiatic; sensul ritual al călușului este neîndoielnic legat și de fecunditatea pămîntului; aceeași grijă de a face pămîntul să rodească este prezentă și în alaiurile « arnăuților » de Anul Nou din părțile Vasluiului, îmbrăcați în ițari groși încrețiți, încinși cu brîie late roșii și curele țintuite cu « bumbi » de alamă; iar în ținutul Botoșanilor, tot la vremea sărbătorilor de iarnă, satele sînt străbătute de « căiuții » îmbrăcați în « prostire » (cearceafuri) albe, cu clopoței și cu flori de canafi, beteală și mărgele, dansul lor invocînd aceleași forțe ale fertilității pămîntului. Șiragul lor este încă lung, lumea de dincolo trăind în paralel cu cea de aici sau, altfel spus, cea de aici proiectîndu-și bucuriile, nevoile și durerile dincolo, în acel spațiu și timp pe care poate îl socotim al « neființei », dar care există aievea, dovadă prezența mesagerilor la marile momente ale vieții omului și ale ciclului mereu reînnoit al pămîntului. Și totuși, la un anume ceas, oamenii se îndreaptă spre dincolo, cu oarecare sfiiciune dar știind ce vor găsi acolo și cam ce trebuie să facă să ajungă acolo întregi și sănătoși, nu să înceapă un alt ciclu și nici o altă viață, ci doar, liniștiți, s-o continue pe cea pe care o știu bine din cele întîmplate aici, pe vatra și pe moșia din moși strămoși. De aceea, în țara Vrancei, marea trecere se întîmplă firesc, cu o « noapte de priveghi » în care mascații își poartă și cojoacele pe dos ca cei de dincolo, veniți întru întîmpinarea celui ce pleacă, să nu-i recunoască mai devreme decît s-ar cuveni, pentru că « recunoaștere » tot va fi odată, dar la ceasul potrivit. Plecarea trebuie însă pregătită și totul trebuie împlinit după datină, ca drumul să fie lin și fără întîmplări neprevăzute, plătite fiind toate « vămile », pe potriva celor pămîntești, doar că un număr anume, număr sfînt, trei, deseori întîlnit în credințele multor popoare, mai ales indoeuropene, dar și în folclorul și arta populară românească, acest număr trebuie cu strictețe respectat: « Și să te oprești / Ca să-mi tîrguiești / Cu banu din mînă / Trei mahrame negre / Trei sovoane noi / Și trei chiți cu flori. / Și ți-or mai ieși / Tot trei voinicei, / Mîna-n sîn să bagi / Mahrame să tragi, / Să le dărueşti / Vama să plătești. / Și ți-or mai ieși / Tot trei nevestele, / Mîna-n sîn să bagi / Sovoane să tragi, / Să le dăruești / Vama să plătești. / Și ți-or mai ieși / Tot trei fete mari, / Mîna-n sîn să bagi / Chiți de flori să tragi, / Să le dăruiești / Vama să plătești ». Și iată cum viața românilor se petrece de la naștere la moarte, bucurîndu-se, muncind și trudind, fiecare după soarta sa, și plecînd apoi, mereu îmbrăcați în costumele aceleași și totuși altele, potrivite cu locul și împrejurarea. O asemenea rotunzime a existenței unui popor surprinsă în toate fețele, bogate și variate, și adecvat exprimată în portul tradițional, nu poate fi de it rezultatul unei istorii îndeajuns de lungi și de rodnice ca să dea naștere unei trainice civilizații.

https://biblioteca-digitala.ro


1. Autoportret

gianlorenzo bernini repere pentru o poetică barocă

victor ieronim stoichiță

În statuia lui David (fig. 5), azi la Galeria Borghese, Bernini își face autoportretul simbolic. El se închipuie sub trăsăturile poetului-războinic, ale artistului-luptător. În Renaștere (Donatello, Verrocchio, Michelangelo), figura lui David încarna triumful spiritului asupra forțelor malefice. El era un învingător: capul lui Goliath, la picioarele eroului, arăta că lupta s-a sfîrșit. La Bernini ne aflăm în fața concretizării plastice a unei noi accepțiuni a eroului: omul se luptă cu lumea. Nimic nu ne spune că în fața lui David s-ar afla uriașul Goliath. Putem presupune că eroul nu se luptă cu *nimeni*. Trupul lui se înșurubează în spațiu, privirea este proiectată asupra unei indeterminate circumferințe. Imensul volum în plină desfășurare dinamică reia, în termenii sculpturii, tema cea mai dezbătută a fizicii epocii (Galilei): raportul dintre materie și energie, dintre masă și mișcare. Expansiunea forței în spațiu, așa cum o exaltă Bernini, ne arată că, în Baroc, problema formei nu mai este una a *centrului*, ci a *orizontului*. Concordanța între artă și speculația științifică a vremii apare cu claritate: «*Toate lucrurile* — spunea Torricelli — *fug de centru dintr-un instinct înnăscut . . . Principiul interior al lucrurilor constă în a le îndepărta de centru. Poate că le place să se dilate pentru a respira, ca să spun așa, în largul unei lumi mai spațioase: se poate observa că în răspîndirea luminii, în emanația razelor vizuale, în propagarea sunetului, natura se slujește întotdeauna de acele linii care poartă numele de divergente, și care, plecînd dintr-un punct, se răspîndesc mai departe . . . Nu am putut niciodată să găsesc un exemplu în natură în care răspîndirea și mișcarea să se facă prin linii convergente și centripete*».

Raportul centru-orizont, calm rezolvat în monumentul lui Michelangelo, a depășit, la Bernini, limitele oricărei soluții antropocentrice renascentiste, căci orizontul lui Bernini (și cel al Barocului) este *elipsoidal*, iar reîntoarcerea înspre *centru* se traduce într-un eșec: elipsa nu are *centru*, ci *centre*. *Weltanschauung*-ul berninian avea, inevitabil, o tendință *centrifugă*. Întreaga epocă este de altfel dominată de obsesia cuceririi orizontului (vezi călătoriile geografice, vezi studiile astronomice etc.).

La Bernini, această cucerire capătă uneori aspectul *triumfului*. În imediata apropiere a lui *David* îl putem astfel plasa pe *Sfîntul Longinus* (fig. 4), concretizare a unui moment de *triumf-abandon*. Un «triumf» *asupra* infinitului și un «abandon» *în* infinit. Dar cum infinitul berninian este, și el, bipolar, *triumful-abandon* poate fi văzut și ca *o sfîșiere*.

Problema se complică atunci cînd artistul abordează plăsmuirea arhitecturală a spațiului. Părăsirea cercului în favoarea elipsei are de această dată implicații covîrșitoare asupra *spectatorului*, nevoit să se integreze într-un spațiu bifocal.

Psihologia omului baroc era probabil structurată tocmai în acest sens, de vreme ce nici unul dintre contemporanii artistului nu a perceput marea elipsă a Pieții San Pietro ca pe o erezie. Programul ei este aproape un manifest al noii arhitecturi. Cele două focare pun sub semnul întrebării centralitatea omului ptolemeic. Nici un spectator nu poate stăpîni spațiul pieței dintr-un punct fix. El este constrîns să se miște, să devină el însuși actor al acestei mari scene și-și caută propriul centru într-un microcosmos descentralizat.

Față de utopia clasică a stabilității, Barocul instituie (asemeni marilor epoci de răscruce), o neîncredere fundamentală în tot ce e siguranță în structură. «Realismul» Barocului este unul *ideologic*. El se oprește la Întrebare, vizînd (fără să poată însă atinge) Certitudinea. Nu e oare viața *vis?* Lumea *teatru?* Existența o imensă *volută?* Cosmosul un *capriciu?*

Ființa — descoperă Barocul — este *insesizabilă*. «*Omul este el însuși doar în mișcare*», spunea Bernini. Întreg Barocul stă sub semnul *Artei Fugii*. În acest sens, paradigmatică pentru întrega creație a lui Bernini devine statuia lui *Apollo și Daphne* (fig. 6). Problema lui Bernini nu mai este aici pur și simplu cea a *formei*, ci a *transformării*. Insesizabilul ființei nu implică doar *spațiul* și *timpul*, ci și *materia*. Raportul formă — materie statuează problematica

https://biblioteca-digitala.ro

barocă a *metamorfozei*. Forma devine. Iar devenirea este o funcție a materiei. Forma sculpturală poate îmbrăca aparența omului, a arborelui, a frunzei, a norului (*Sfînta Tereza*), a flăcării (*Sfîntul Laurențiu, Eneas și Anchises*) . . . Intervine o intenționalitate plăsmuitoare a materiei, în cadrul căreia a fi om, arbore, frunză, nor, flacără — *fiindul* — își capătă sinonimia (și deci comuna secularitate) în metamorfoza materiei. În sculptura lui Bernini, sinonimia fiindului, și deci capacitatea artistului de a crea *în materie*, este posibilă prin faptul că aceasta nu este decît în vulgara ei accepțiune *piatră*. În idealitatea ei, ea este *aluat, ceară*.

Aici intervine, desigur, dar în modul cel mai înalt, problema tehnicii și a virtuozității. *Piatra cioplită* devine *piatră modelată*. Limitele între sculptura «prin adăugire» (*per via del porre*) și sculptura «prin înlăturare» (*per forza di levare*), fundament al întregii sculpturi renascentiste, se șterg. Este însă evident cum, pentru Bernini, *tehnica* este garanția stăpînirii lumii materiale în vederea plăsmuirii ei și nicidecum joc gratuit. Piatra devenită *ceară* este soliditatea devenită fluidă, este calda curgere a materiei răsucită și efemer învolburată într-un anume «a fi». Ceara ideală a lui Bernini este materia care îmbină realul solid al pietrei cu idealul fluid al metamorfozei. Există însă la Bernini tentația extremă a abandonării oricărei solidități. Materia ideală, în acest caz, nu mai este *ceara*, ci *apa*. Nu încape nici o îndoială că Bernini a fost atras de idealitatea maximă a *apei ca materie sculpturală*. Nu întîmplător el a fost cel mai mare arhitect de fîntîni al epocii.

Metamorfoza pietrei în ceară și a cerii în apă aduce sculptura în pragul dizolvării ei totale. Ne putem de aceea întreba în mod legitim: ce se află *după* acest prag? Răspunsul vine firesc: deasupra *formei-apă* se află — lucru vizibil în întreaga creație berniniană — o paradigmă muzicală. Forma barocă model, *forma-care-curge* este — s-a spus — *muzica*. A-l descifra pe Bernini sub semnul exclusiv al muzicii poate părea însă abuziv. Mai semnificativ și mai cert ni se pare de aceea a fi faptul că plastica berniniană își caută (sau suportă) imperative extraplastice: ea va ținti într-un joc centrifug, tipic baroc, spre muzică, spre teatru, spre discursul retoric.

Guvernată de acest principiu, arta lui Bernini se va înfățișa ca o metamorfozare a înseși genurilor artistice: se rup limitele dintre sculptură, pictură, arhitectură, scenografie, teatru, muzică, joc al apelor. A fost acesta probabil unul dintre motivele pentru care Nietzsche întrezărea la el o intenționalitate pre-wagneriană, cu toate consecințele relative: «renumele de a fi dus de rîpă muzica îi revine lui Wagner, așa cum Bernini și-l păstrează pe acela de a fi dus de rîpă sculptura».

Arhitectura și urbanistica devin și ele manifestări ale unui nou tip de voință formală. Spațiul urban este privit ca materie maleabilă. Orașul berninian nu respectă principiile urbanisticii clasice, ci se

2. *Piața Basilicii San Pietro, Roma*

3. *Scara Regală, Palatul Vaticanului, Roma*

https://biblioteca-digitala.ro

4. Sfîntul Longinus, Basilica San Pietro
5. David, Galeria Borghese

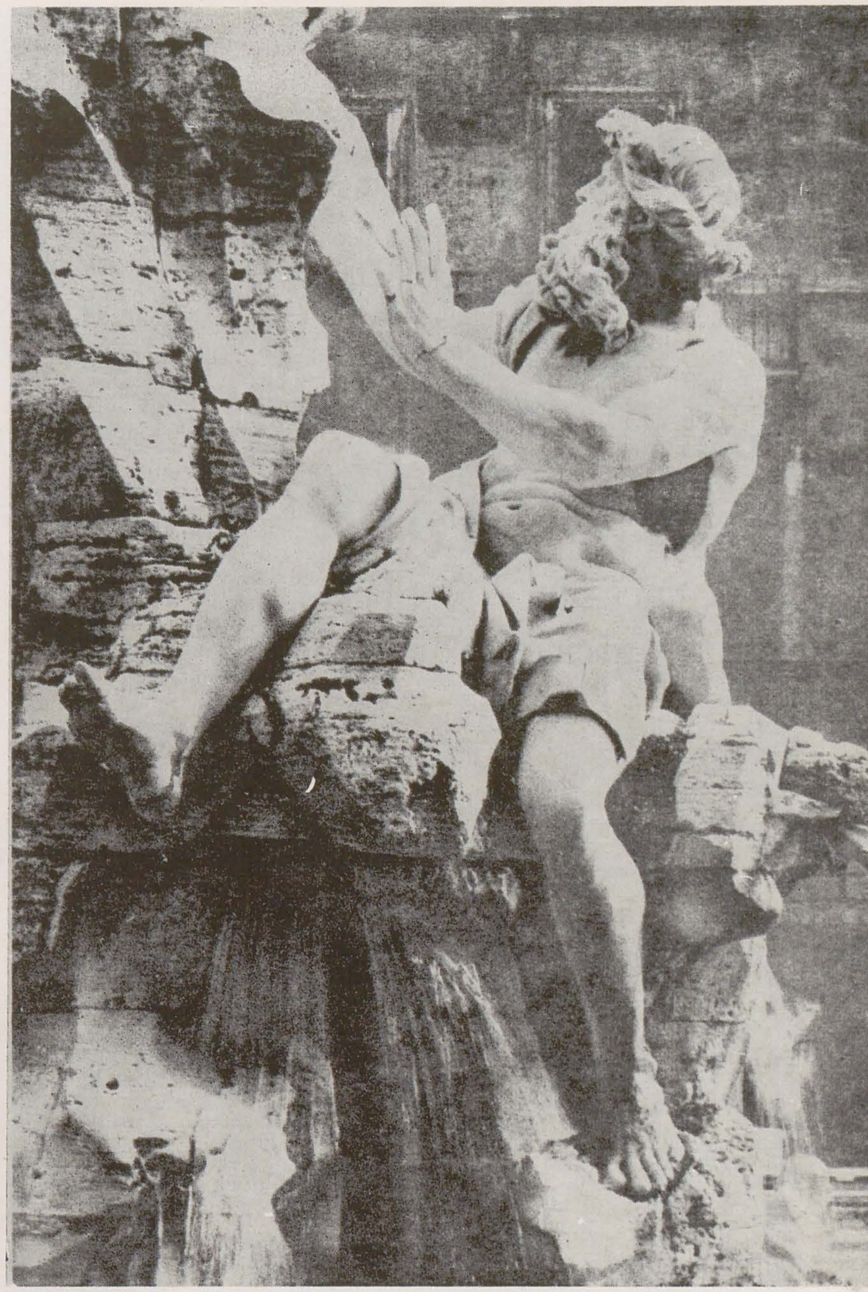
6. Apollo și Daphne, Galeria Borghese
7. Dunărea, detaliu din Fîntina fluviilor, Roma

constituie ca un cîmp de forțe în care fiecare edificiu important are rolul unui nod al tensiunilor spațiale: orașul baroc (Roma) se opune atît celui clasic cît și celui de structură medievală, în care domnește accidentalitatea. Contemplînd Parisul de pe colina Meudon-ului, Bernini se lansează într-o diatribă de poetică urbanistică: «*a atras atenția că de acolo de sus, unde ne aflam, Parisul se vede doar ca o adunătură de coșuri și seamănă cu un pieptene de dărăcit. A adăugat că Roma arată cu totul altfel, că se vede ici San Pietro, dincolo Capitoliul, apoi Palatul Farnese, Montecavallo, Palatul San Marco, Coloseumul, Palatul Cancelariei, Palatul Colonna și multe altele, semănate ici și colo și care-i dau măreție și o înfățișare falnică și impunătoare*».

Cîmpul de forță al orașului este domeniul în care artistul urbanist poate interveni cu propria-i intenționalitate plăsmuitoare: proiectează transplantarea Columnei lui Traian din For în Piața Colonna, pentru a o alătura Columnei antonine, adaugă clopotnițe Pantheonului, iar la Paris pare dispus să culce la pămînt jumătate din oraș pentru a putea înălța noua clădire a Luvrului. Deși nu declară niciodată, Bernini ne lasă să înțelegem că face o urbanistică *de ceară*. Incidental, însă, biografii săi ne sugerează că artisul concepea arhitectura ca pe o problemă de mobilier urban: «*era obișnuit să depună tot atîta efort și strădanie în executarea unei lămpi, ca și în proiectul unei clădiri importante*».

Dincolo de intuiția timpurie a *designului*, acest pasaj justifică dinamismul urbanisticii berniniene: transplantarea Columnei lui Traian are valoarea mutării unui pion pe imaginarul eșichier al orașului. Există însă o diferență fundamentală între proiectarea de obiecte și proiectarea urbanistică: aceasta din urmă este o problemă de modelare a spațiului exterior. Concepția berniniană, tipic barocă, se va lovi, inevitabil, de cea tradițională, dominantă încă în mediul francez. Artistul critică, de pildă, poarta St. Antoine, care i se pare a fi «*ușa unui cabinet*». Principala preocupare a arhitecturii berniniene va fi fațada. Ea este locul de manifestare al interiorului arhitectural în contact cu exteriorul urban. Este locul în care *interiorul* devine *exterior*. Spațiul de manifestare al arhitecturii va fi — pentru Bernini — în mod precumpănitor exteriorul. Aceasta va fi originea adîncă a conflictului iscat în jurul proiectelor sale pentru noua aripă a Luvrului. Bernini este preocupat de racordarea urbanistică a palatului, de raportul fațadei cu piața, cu Sena, cu Parisul. Colbert e preocupat de aspectul și comoditatea interiorului, de împărțirea apartamentelor, de funcționalitatea oficiilor. Pentru Bernini, în mod declarat, arhitectura nu este o problemă de funcționalitate, ci una de pură modelare a spațiului: «*spunea că însușirea cea mai de preț a unui artist nu era aceea de a face clădiri frumoase și comode, ci de a inventa felurite chipuri*

https://biblioteca-digitala.ro



în a se sluji de puțin, de părțile reale, neadaptate necesității, de a face lucruri frumoase, în așa fel încît acest neajuns să devină folositor într-o asemenea măsură încît de n-ar fi existat, ar fi trebuit inventat ». Arhitectura este deci domeniul predilect de manifestare al poeticii « dificultăți rezolvate ». Materia arhitecturală este maleabilă, dar rezultatul va fi cu atît mai important cu cît modelarea a pus probleme mai « dificile »: « *cine vrea să vadă de ce e în stare un om, trebuie să-l vadă atunci cînd e la ananghie* ». Exemplul cel mai spectaculos al învingerii ostilității condițiilor spațiale impuse este Scara Regală (fig. 3) din Vatican, « *cea mai dificilă lucrare pe care a făcut-o vreodată* ». « *El spunea despre această scară că era lucrul cel mai puțin rău din cîte făcuse, și acest fapt putea fi văzut de oricine lua în considerație felul în care ea se înfățișa înainte. Mai spunea că felul în care s-a hotărît să sprijine zidurile a fost cea mai mare îndrăzneală a sa, atît de mare, încît dacă înainte de a se fi apucat de o asemenea lucrare ar fi găsit-o descrisă undeva de către altcineva, el nu i-ar fi dat crezare* ».

« Dificultatea » poate fi deci reală sau imaginară. Important este rezultatul stăpînirii ei, senzația de « incredibil », « uimirea ».

Există însă un caz în care Bernini, maestrul demonstrațiilor de forță, este învins de « dificultate »: Luvrul. Reședința regilor Franței face însă parte, irevocabil, din istoria arhitecturii baroce. Chiar dacă, formal, construcția se termină printr-un eșec al noului spirit și cu izbînda tendințelor clasicist-conservatoare, conceptele vehiculate în jurul ridicării noii aripi sînt concepte baroce: *măreție, fast, splendoare, risipă*. Încă de la prima întîlnire dintre Bernini și Rege, noua clădire este plasată sub semnul superlativului și al hiperbolei: « *referindu-se la clădirea Luvrului, Bernini a spus: 'Sire, am văzut palatele împăraților, papilor și principilor suverani ce se găseau în drumul meu de la Roma la Paris, dar pentru un Rege al Franței, un rege al zilelor noastre, trebuie construit ceva mai măreț și mai impunător decît toate acestea'. Apoi, întorcîndu-se către cei care făceau cerc în jurul regelui, a adaugat: 'Nici nu vreau să aud despre un lucru lipsit de măreție'* ».

Măreția și *risipa* nu sînt însă concepte vehiculate doar de către Bernini, ci comune întregii ambianțe franceze: pentru Chantelou, Luvrul este « *lucrarea cea mai măreață și care face cea mai mare vîlvă din lume* ». Fațada lui Bernini este « *plină de noblețe și deosebit de impunătoare* »; « *Luvrul va fi cea dintîi clădire din lume în ceea ce privește dimensiunile și cheltuiala* »; « *regele a spus că în materie de bani nu se va face nici o economie* » etc.

Risipa berniniană nu privește doar materialitatea operei, ci și resursele ei ideatice. Artistul baroc este un depozit de idei, gata oricînd să-și deschidă porțile. În procesul proiectării — spune Bernini — artistul « *trebuie să se gîndească întotdeauna la un înțeles adecvat ori închipuit* ». Înțelegem astfel mai bine *ușurința* cu care Bernini elaborează, unul după altul, proiectele Luvrului. Primul dintre ele se înfățișează ca o « sacră reprezentațiune » a puterii regale, dominată de triumful coroanei asupra corpului central și de brațele laterale în contracurbă învăluitoare: o replică laică a simbolisticii pieții San Pietro. Cel de al treilea proiect devine un monument care aspiră la condiția eternă a naturii. « Palatul ridicat pe o stîncă » este un *concetto* cu dublu sens: semnificația formală instaurează triumful ordinii (etajele superioare) asupra haosului (baza); semnificația morală vizează simbolistica « stîncii virtuții », lăcaș al Regelui Soare. Dar spațiul simbolic prin excelență în care operează Bernini nu este Parisul, ci Roma. O polarizare a sensurilor intervine însă și aici: Roma este locul de manifestare a puterii bisericii și a puterii statului. Roma este Orașul. Pentru Bernini, ea va fi spațiul concretizării celor mai « ingenioase » exerciții ale imaginației (« *Bernini este făcut pentru Roma și Roma pentru Bernini* », obișnuia să spună papa Urban al VIII-lea), spațiul în care puterea imaginației *face posibil* armistițiul între temporal și etern, spațiul în care, prin intermediul Persuasiunii, Ipoteza tinde să devină Certitudine.

Într-un anumit sens, Roma berniniană este singurul Oraș Imaginar realizat.

https://biblioteca-digitala.ro

opera grafică a lui joan miró

evoluția tehnologică

alexandre cirici

pp. 32, 33

1. Nimfomana
2. « Palotin Giron »
3. Din albumul « Gravuri pentru o expoziție »
4. Omagiu lui Joan Prats

În istoria operei grafice a lui Miró există o evoluție tehnologică*. Primele lucrări multiple pe hîrtie au fost acele *pochoir*-uri, în număr de opt, create în 1928 pentru textul *Il était une petite pie*, de Lise Hirts. *Pochoir*-ul este o tehnică ce se poate realiza mai direct, care i-a slujit drept grad intermediar înainte de hotărîrea de a face litografii și gravuri.

În 1928 se împlineau zece ani de la prima expoziție a artistului de la Galeriile Dalmau, în Barcelona, și patru ani de cînd semnase, la Paris, Manifestul Suprarealismului.

După un an, în 1929, pentru a ilustra *L'arbre des Voyageurs* de Tristan Tzara, a realizat primele sale litografii, încă doar în negru.

Patru ani mai tîrziu, editorul de la *Cahiers d'Art*, Christian Zervos, i-a cerut trei acvaforte în negru pentru a ilustra cartea de poeme intitulată *Enfances*, de Georges Hugnet, și a trebuit să le învețe tehnica; în acest scop Zervos l-a dus la atelierul lui Lacourière, care i-a fost maestru.

În aceeași epocă, pentru a-l ajuta pe Tériade, vechiul editor al revistei *Minotaure*, care pe atunci publica *Verbe*, a creat unul din cele mai frumoase acvaforte, *Dafnis și Cloe*, pe o temă cerută de Tériade însuși.

În 1938, prietenul său Marcoussis i-a oferit să lucreze în atelierul lui de gravură și acolo, lîngă acest pictor, care o stăpînea, și-a însușit tehnica gravurii cu acul. Pe atunci mai lucra și în atelierul iscusitului gravor Hayter, care i-a arătat tehnica cea mai savantă a dălții. Pentru tiraje, chema un colaborator al lui Marcoussis, care era mare expert în această privință.

Gravurile cu acul în roșu și negru datează din această perioadă.

Mai făcuse între timp și alte *pochoir*-uri. În 1934, cel comandat de Joan Prats pentru celebrul număr al revistei *De ici de colo*, dedicat *Artei secolului XX*, pe care l-a conceput cu niște omuleți roșii pe un fond galben, și cel comandat de Josep Lluís Sert pentru *Prietenii Artei Noi*, din Barcelona. În timpul războiului civil spaniol, în 1937, Zervos i-a comandat acel *pochoir* ce avea să servească drept original pentru renumitul afiș *Aidez l'Espagne*, cu care s-au strîns fondurile pentru ajutorarea combatanților republicani.

După cele două războaie, cel civil spaniol și cel mondial, Miró s-a întîlnit la New York cu Hayter și a lucrat din nou cu el. Tot la New York a realizat gravurile cu acul pentru niște volume bibliofile editate de Tristan Tzara, pe care avea să le ilustreze împreună cu Max Ernst și Yves Tanguy. Dar abia după reîntoarcerea sa la Paris, în 1948,

* Fragment din articolul *Despre opera grafică a lui Joan Miró*.

https://biblioteca-digitala.ro

a început să se ocupe de litografia color, în atelierul lui Ferdinand Mourlot.

Nu a practicat xilografia pînă în 1950, cînd s-a întors la Barcelona. Era epoca reuniunilor cercului de prieteni care se întîlneau miercurile la Bagatella, unde venea și Miró și consulul Braziliei la Barcelona, João Cabral de Melo Neto. Acest diplomat, considerat de mulți drept cel care a introdus marxismul în Catalonia de după război, a scris un text referitor la Miró, iar artistul a făcut xilografia ca să-l ilustreze.

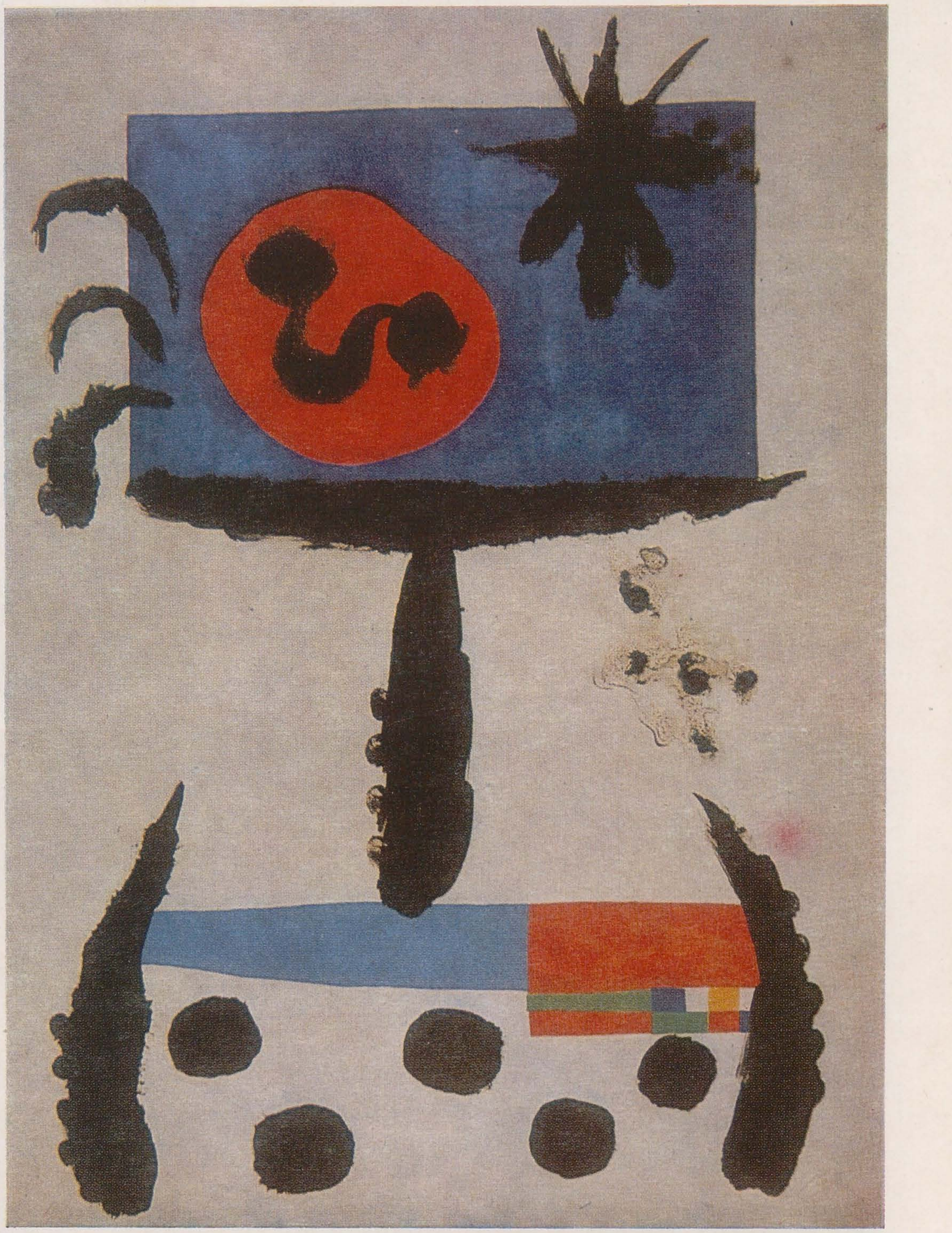
În 1958 a revenit la această tehnică, realizînd alte optzeci de gravuri pentru cartea lui Paul Eluard, *A toute Epreuve*. A lucrat și în linoleum, pentru a ajuta revista *XX-ème siècle*, a lui San Lazzaro.

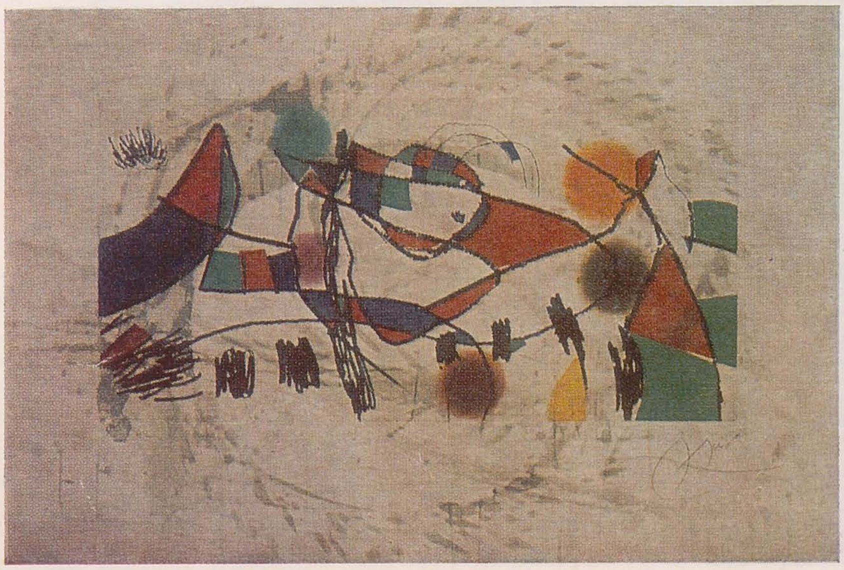
Miró a făcut primele acvaforte color în 1952, cu *Seria 1*.

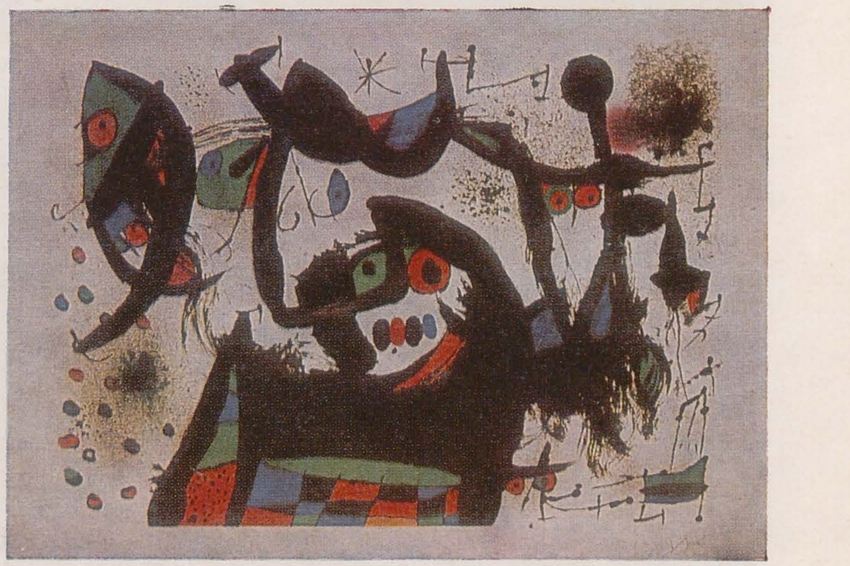
De la sfîrșitul anilor șaizeci, din 1968, datează gravurile sale imprimate în relief, în ciment, și, din 1969, în carborund.

În ultima vreme a instalat niște ateliere de mărime considerabilă în vechea sa casă de la Son Boter, alături de atelierul lui de la Son Abrines, la Cala Major, lîngă orașul Mallorca, nu numai pentru lucrul său, ci și pentru a da posibilitatea de a se antrena unor tineri artiști care se ocupă de gravură. Colaboratorul său cel mai stăruitor, din 1956, de cînd lucrează în Mallorca, este Joan Barbarà. Dacă producția pe care o contemplăm aici — *pochoir*-uri, litografii în negru și color, acvaforte în negru și color, acvatinte și gravuri cu acul, majoritatea în tiraje limitate — constituie partea principală a operei grafice a lui Miró, se cuvine să amintim că nu este singura: mai sînt cărțile ilustrate, atît de numeroase, apoi creația pregătită spre a fi trasă în tiraj mare, pentru diferite afișe; această proliferare nu face însă să scadă interesul plastic deosebit pe care îl prezintă.

traducere din catalană de TUDORA ȘANDRU OLTEANU

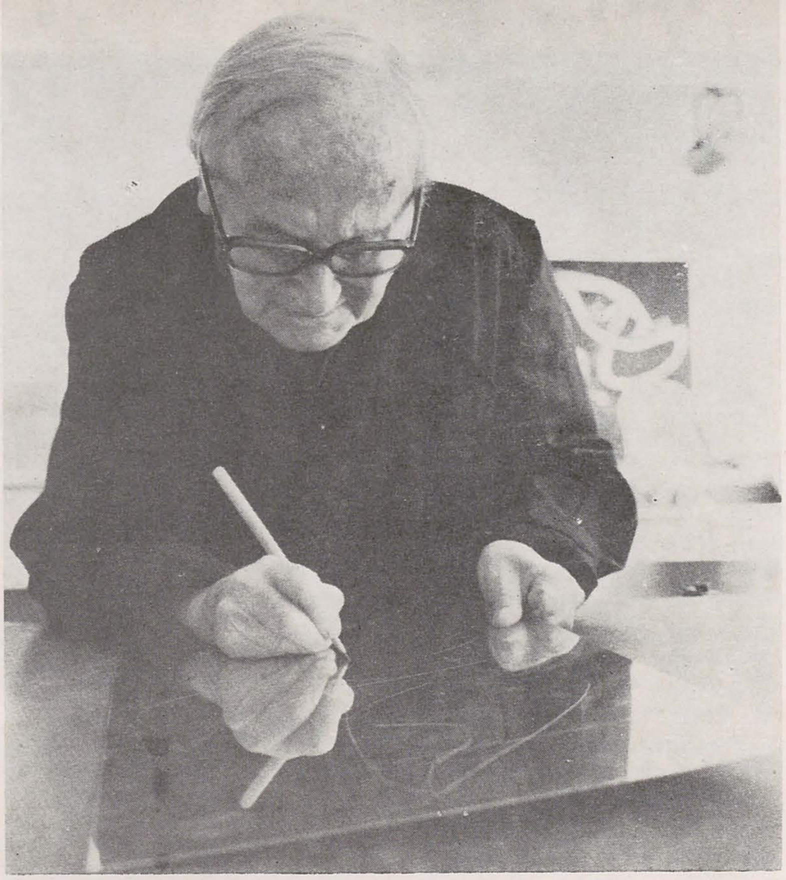






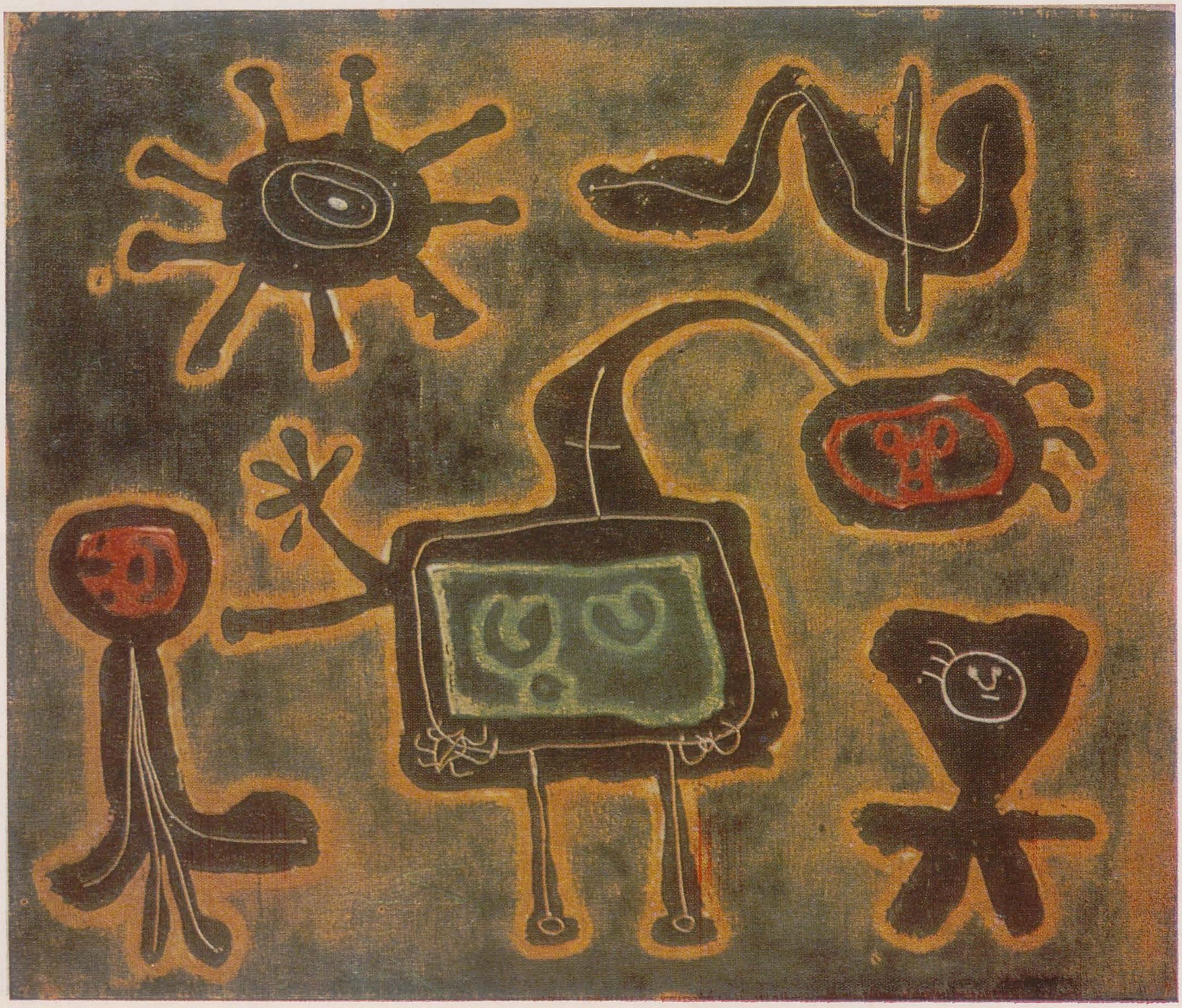
https://biblioteca-digitala.ro

p. 35
1. Soare fierbinte
2. Acrobată în grădina nopții
3. Tir cu arcul
4. Matadorul

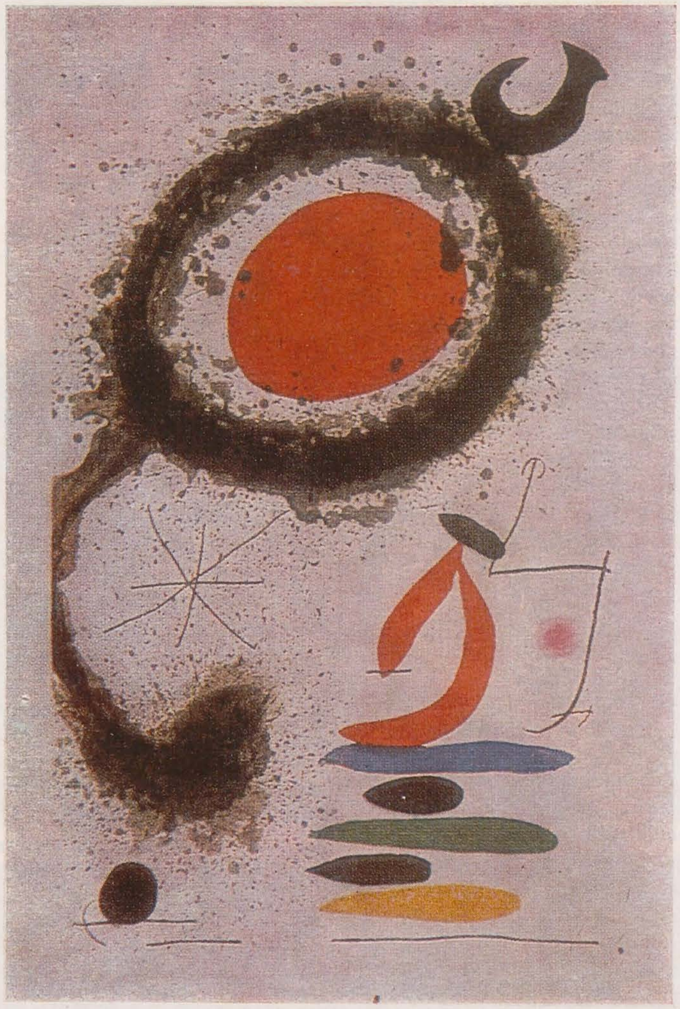
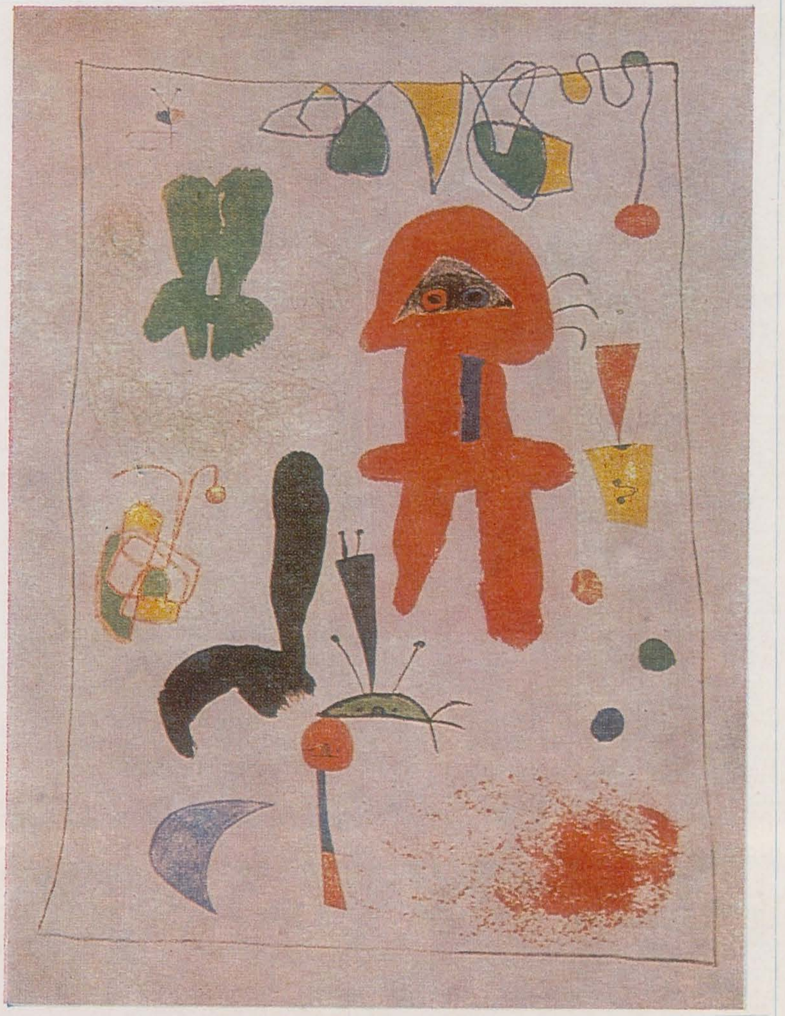
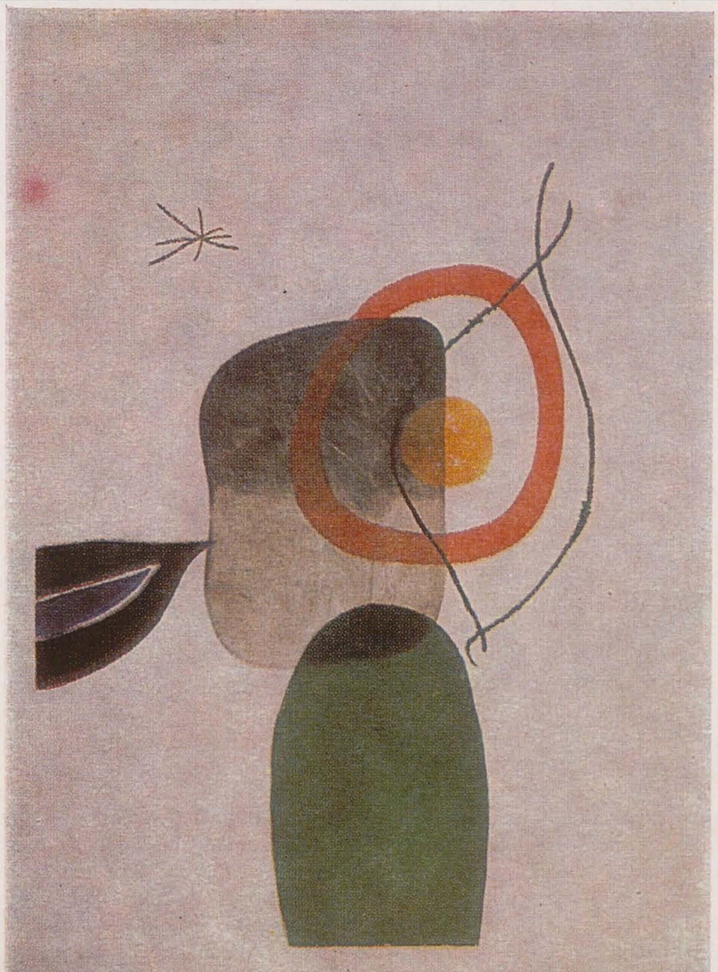


Joan Miró, la masa de gravură

Seria I, 1952–1953



https://biblioteca-digitala.ro

https://biblioteca-digitala.ro

jurnalul galeriilor

françois pamfil

Apărută în iunie, înaintea constelației omonime, canicula a făcut ca la mai toate vernisajele lunii să se poată consemna și capacitatea participanților de a rezista, protocolar, la deshidratare. Deci, felicitîndu-i în gînd, încă o dată, pe autorii sistemelor de ventilație ale spațiilor în cauză, am parcurs galeriile bucureștene meditînd prozaic la designul unui catalog de sală în formă de evantai, invenție pe cît de practică în asemenea condiții pe atît de economică de hîrtie. Cu bosa critică — presupunînd că exista — metamorfozată în cocoașă purtătoare de rezerve de apă, am sacrificat cămila ca să vedem expozițiile lunii, cunoscute în ordinea nepreferențială a alfabetului.

vasile brătulescu — *Căminul artei (etaj)*
Înzestrat cu capacitatea de a vedea în zona de penumbră a crepusculului, de a intui, în spații cu lumină puțină, fosforescențele radiante ale culorii, *Vasile Brătulescu** cercetează acum concomitent trei universuri de motive, trei regnuri inventate pentru silențioasa lor poezie. Numindu-se, Mediu subacvatic, Idoli de cristal și Flori, lor le corespund și cele trei secțiuni distincte ale expoziției, fiecare selecție reconfirmînd prin calitate, dar și prin amploare, o exemplară disciplină a atelierului. De la flori, de la o pictură deci declarat supusă tradiției cu toate că aici motivul rămîne, în pofida convenției de reprezentare, numai un pretext, și urmărind, mai apoi, aventura luminii refractată între planurile translucide a unor imaginare volume cristaline în căutarea unui spațiu de maximă libertate a culorii, privirea pictorului plonjează, în sfîrșit, în fluid pentru a se încînta de mișcarea veșnică a materiei nesupusă formelor fixe. Este un drum între vederea mediată de contactul direct cu realitatea și imaginile visului informal, drum care trece, ca printr-un purificator mediu rațional, printre siluetele idolilor de cristal. Virtuos susținute profesional, restituindu-ne fie adîncimea noptatecă a smalțurilor de catifea ale unor petale, fie demonstrînd transparența cu o pensulație riguros controlată, eliberînd mai apoi mase plasmatice de pigmenți pentru a-i opri o clipă între ape sau în obscuritatea adîncului prin lentilele unor savante verniuri, picturile acestei expoziții mărturisesc, in corpore, de numele Poeziei înscris ca o deviză pe paleta în formă de cupă a pictorului.

șerban crețoiu — *Căminul artei (parter)*
Fără să pozeze ipocrit complexul tracului la public, *Șerban Crețoiu* apare cu expoziții mai rar decît confrații săi de generație. În posesia unei producții de atelier laborios constante și procedînd în material cu adresa unei manualități îndelung exersate, sculptorul preferă totuși să-și temporizeze cu măsură ieșirile în public. Prețul acestei răbdări a timpului însemnînd riguroasă autocenzură și capacitate de concentrare dă și selecției expusă acum o impozantă unitate, nu numai tematică — avem în fond de a face cu diverse ipostaze ale unui unic obiect sculptural — ci și stilistică. Sub semnul ei am privit « scaunele » lui Șerban Crețoiu nu ca pe niște invenții de formă pe suportul, antropometric determinat și cu funcționalitate invariabilă, a obiectului care numește aceste sculpturi ci, mai degrabă, ca pe niște încercări de *scaunomorfizare* (scuzele de rigoare pentru sonoritatea imposibilă a cuvîntului !). Căci, neacceptînd desacralizarea sculpturii prin invitație la utilizare prozaică, aceste scaune se descriu spațial ca transcrierea unor articulații din organic, complexe anatomii de ființe fantastice asamblate după canonul spătar, plan de ședere, brațe, picioare. Debitate, polisate și asamblate cu un simț exact al materialului, tronsoanele acestor anatomii cu sens numai, de scaun, sînt parcă parcurse de fluid vital, fibra lemnului ascunde sub epiderma ei apofize osoase și mase musculare, tendoanele unor articulații adesea dramatic tensionate. Invitîndu-ne să ne așezăm o clipă *în dreptul lor*, Șerban Crețoiu ne invită să contemplăm o secundă mișcarea pe care ne-o oprește, în echilibru, în statica sculpturilor sale de acum.

cik damadian — *Galeriile de artă ale municipiului București*
Nedezmințit profesionist și al hazului, *Cik Damadian* ne informează în catalogul ultimei sale expoziții « Bucuresci » că s-a născut la . . . 6 august la Constanța. Deși la îndemînă cu dicționarul lui Octavian Barbosa, să respectăm această grațioasă cochetărie și să nu deconspirăm. Să nu deconspirăm, pentru că celebrul desenator străbate, cu o juvenilă energie — și peisajele arătate acum o probează sufocant — nu numai distanțele orașului, dar și pe cele ale timpului. În pas gimnast, cu blocul și tocul în mînă, ca un adevărat atlet al privirii, Cik întreprinde maratonul capitalei pentru a ne-o restitui așa cum, în graba cotidiană, nu am avut răgazul s-o vedem, văzînd-o s-o privim, privind-o să o încredințăm memoriei albe a paginii de desen. Virtuozitatea fixează aici nu numai datele exacte ale portretului unui loc ci și inefabila lui poezie, lumina anotimpului și a orei, ba chiar parcă și zgomotul sau tăcerea unei străzi. Un cadou pe care artistul îl închină afectuos pietonalului nostru amor de « Bucuresci ».

constantin dipșe — *Simeza*
În ceea ce ne privește trebuie să ne mărturisim de la bun început solidaritatea cu o anume temerară frustețe a modului în care acest pictor întrebuințează culoarea. Deci, asumîndu-ne riscul de a contraria retine savant antrenate să descopere o moleculă de pigment roșu într-un kilogram de gri onctuos tencuit pe un metru pătrat de pînză, să declarăm, alături de *Constantin Dipșe*, că, lîngă un vermillon poate să stea foarte bine și un verde saturat. Și asta se poate întîmpla chiar pînă cînd — vorba pictorului — în zona lor de contact începi să vezi negru. Deci abandonînd de plano rafinamentul sonorităților medii și joase am parcurs expoziția Dipșe în lumina tare, atît de potrivită ei, a unei dimineți de iunie. Se știe, doar, această pictură se așează, de mai bine de patru decenii, sub un inconfundabil semn estival.
Am putut constata astfel și acum că această solaritate, gustul pentru întîlnirile « tari », stilizarea și cadența registrelor în cheie decorativă prelungesc în fond în pînzele lui Dipșe gustul de culoare al celor din Maramureșul natal. Vederea exclusivă a acestei picturi din direcția scoarței de lînă sau a florilor de smalț de pe blid ni se pare însă limitativă și etnografic simplificatoare. Căci învățînd să picteze « domnește » Dipșe nu și-a reformulat și felul de a vedea, de a simți cromatic cu care a descins din Ardusat, ci felul de a gîndi pictura asemeni maeștrilor lui de acasă. Topite în creuzetul acestei opțiuni, formația sa cultă ca și datele unei bogate experiențe, modul de analiză al unor formule ca miniatura asiată sau canavaua unor structuri op', contactul, în sfîrșit, cu marea experiență fovistă, se aliază toate într-o substanță picturală al cărei prim merit ni se pare a fi, cum spuneam, un bărbătesc, senzual apetit al emoțiilor optice limită. Vecine incomode pe pereții saloanelor colective picturile lui Dipșe consonau, paradoxal, la Simeza într-o admirabilă unitate, țipurind înalt culoarea spre cerul incendiat al dimineții de iunie. Ele ne-au readus la București sunetul inconfundabil al Maramureșului.

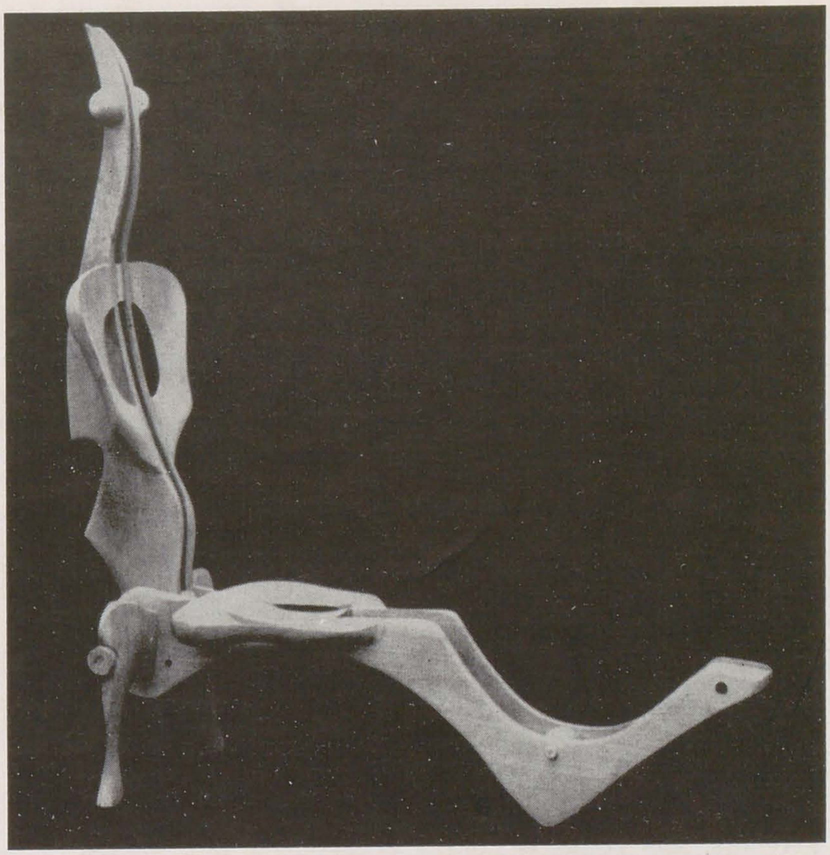
josef krijanovsky — *Galateea*
Format și debutînd ca muralist, *Josef Krijanovsky* se comportă la șevalet cu candoarea senină a unei vocații picturale ieșită din comun dar și cu severitatea lucidă a deprinderii de a gîndi în monumental cu adevărurile inflexibile ale geometriei. Încordată între poezia pretextului pictural și stabilirea unor savante trasee de echilibru compozițional, codificînd în vederea unor sinteze optice sau operînd în chei cromatice parcimonios preconcepute, pictura sa de acum adaugă pozitiv o nouă pagină la dosarul unei experiențe întreprinse, cu constantă febrilitate, încă din anii de studii. Josef Krijanovsky este dintre acele priviri limpezi care pun putința de a vedea și de a picta mai presus decît cel mai elementar orgoliu de conservare. De aceea poate, în absența totală aici a bosei aplombului social, unele instanțe critice ca și unii « selecționeri », fără să mai vorbim de autorii de ierarhii, își permit — la adăpost de orice fel de represalii — să-l treacă adesea cu vederea. Am folosit intenționat vocabula pentru a avea prilejul să afirmăm, în continuare, un adevăr care în fața acestei picturi devine axiomatic. Căci o astfel de artă nu poate fi trecută, ștearsă cu ochii. Ea poate — conform unui drept de opțiune elementar — să atașeze sau să țină la distanță, să placă sau să displacă, să se încadreze în sistemele unor sertare stilistice mai spontan sau mai delberat deschise dar, înainte de orice, obligă la o atentă, încordată privire. Să privim deci mai mult de o clipă picturile lui Josef Krijanovsky pentru a rămîne întotdeauna în preajma lucidei sale încordări.

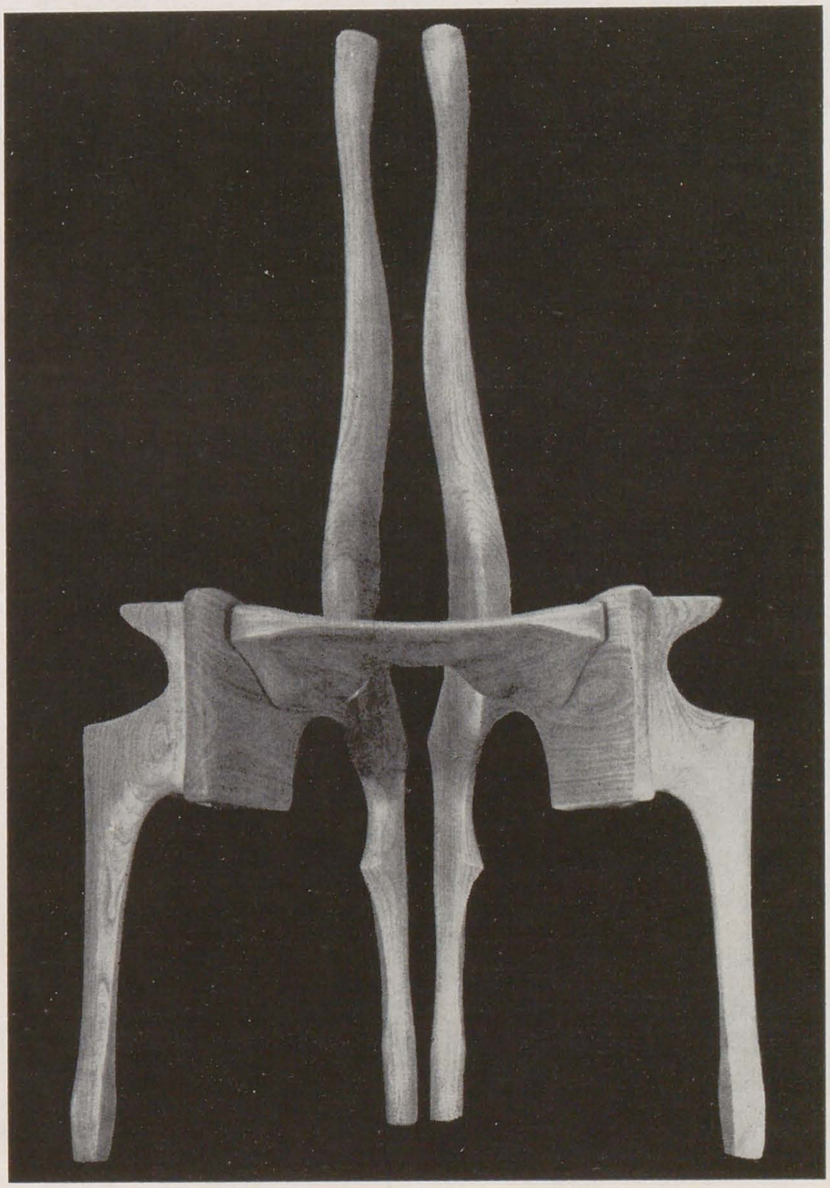
ion minoiu — *Galateea*
Temperament meridional organizat baroc, *Ion Minoiu* pare din ce în ce mai cîștigat de farmecele ceramicii în care se exprimă cu un copios apetit. Așa se face că ultima sa personală de la Galateea a însemnat și o adevărată performanță de pano-

* La punerea sub tipar am primit trista veste a morții artistului.

https://biblioteca-digitala.ro

1, 3. Vasile Brătulescu
2, 4. Şerban Creţoiu





https://biblioteca-digitala.ro

tare, angajînd pînă aproape de tavan suprafețele celor trei pereți ai sălii. Performanță de panotare dar și de parcurgere, pentru privitorul pus în situația să prizeze concomitent aici pictură și pendule, basoreliefuri și cahle, platouri decorative și fragmente de panouri murale organizate modular. Înregistrînd buna calitate a obiectelor — ochiul pictorului transferat smălțuitorului conferă multor suprafețe cromatice rafinate epiderme colorate — și declarîndu-ne public o anume, subiectivă evident, inapetență pentru piesa decorativă, să consemnăm pictura din expoziție. Și asta pentru că, conform unei mai vechi convingeri, Ion Minoiu trebuie considerat, dincolo de solicitările unor tehnici aplicabile, în primul rînd ca pictor. Uleiurile expuse acum, risipind cu fantezie liberă procedee din cele mai diverse între stilizări sgrafitate în manieră folclorică și abstracte ritmuri decorative, cu registre de pastă prețios elaborată în structuri alături de tente plate violent sonore, o demonstrează. Plecînd de lîngă paleta șevaletului, Minoiu întoarce picturii strălucitoarea bogăție a culorilor prin foc.

horea paștina — *Orizont*

Există în pictura lui *Horea Paștina* o anume infrastructură surdinată pînă la imperceptibil care absoarbe parcă zgomotele din jur înconjurînd fiecare imagine cu un halou de tăcere. Silențioase și edificate cu o transilvană dragoste de echilibru, sculpturalizînd în sens post-cézanian în căutarea unor sinteze mai geometrice, formele naturii statice, peisajului sau chiar portretului par aici miraculos consubstanțiale.

Această unitate, datorată unui mod propriu de a colora pr n suprapuneri de registre hașurate pe direcția de fugă a planului, ca și constantei urmăriri a materialității picturale în sine, îl recomandă de pe acum pe tînărul pictor ca fiind dintre artiștii hotărîți în inventarea unui propriu mod de a vedea și de a face. În puține expoziții personale de asemenea amploare am avut sentimentul că, juxtapuse tangent prin desființarea granițelor de ramă și passepartout, pînzele se pot continua reciproc într-o imensă panoramă susținută pe fiecare centimetru pătrat cu aceeași, egală cu sine și cumpănită, măsură a gestului.

p. 38

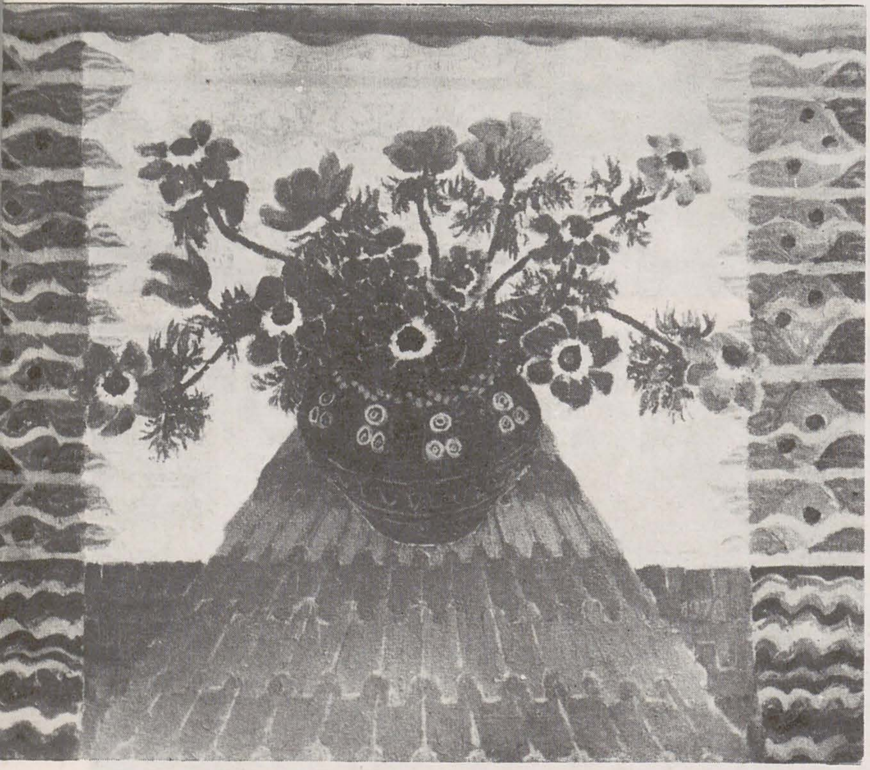
1, 3. Constantin Dipșe
2. Cik Damadian

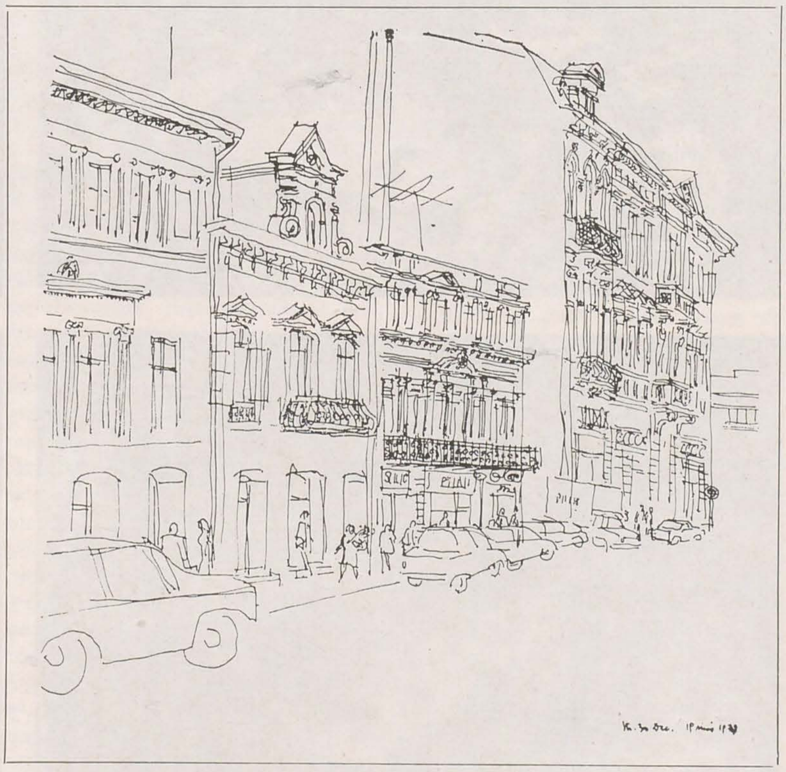
p. 39

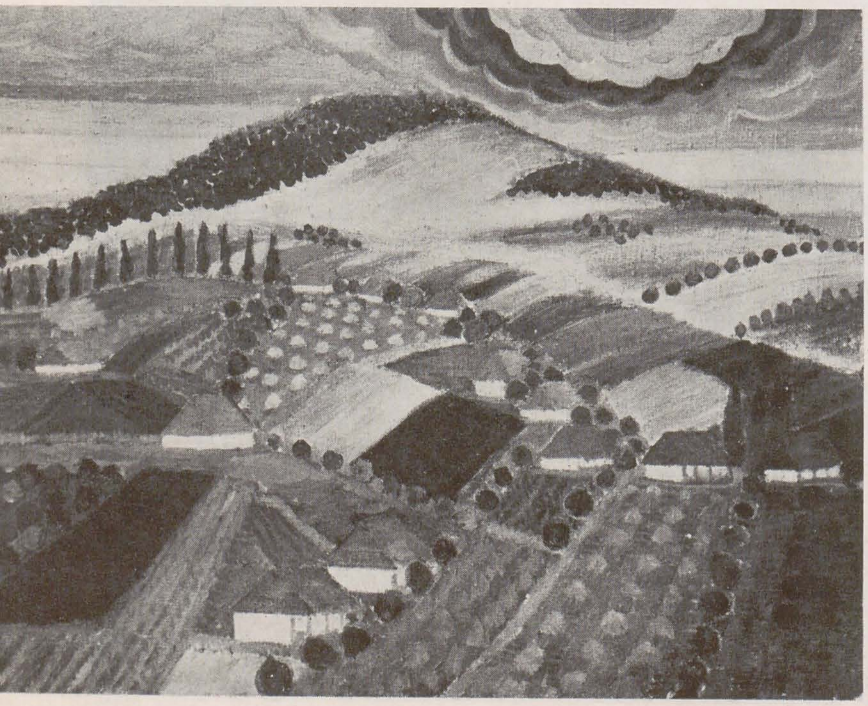
1, 2. Iosef Krijanovsky
3. Ion Minoiu
4, 5. Horea Paștina

p. 40

1. Mihai Horia Nazarie
2. Radu Vișan
3. Mihaela Dulea
4. Bogdan Stroescu
5. Tudor Nicolau
6. Ion Isăilă
7. Antonio Albici
8. Mariana Ciubotaru
9. Dragoș Gheorghiu
10. Marilena Preda-Sanc
11. Dan Velescu
12. Casia Csehi-Păpușoi
13. Ludmilla Labin
14. Doina Dumitrescu
15. Andreea Popa Tomescu

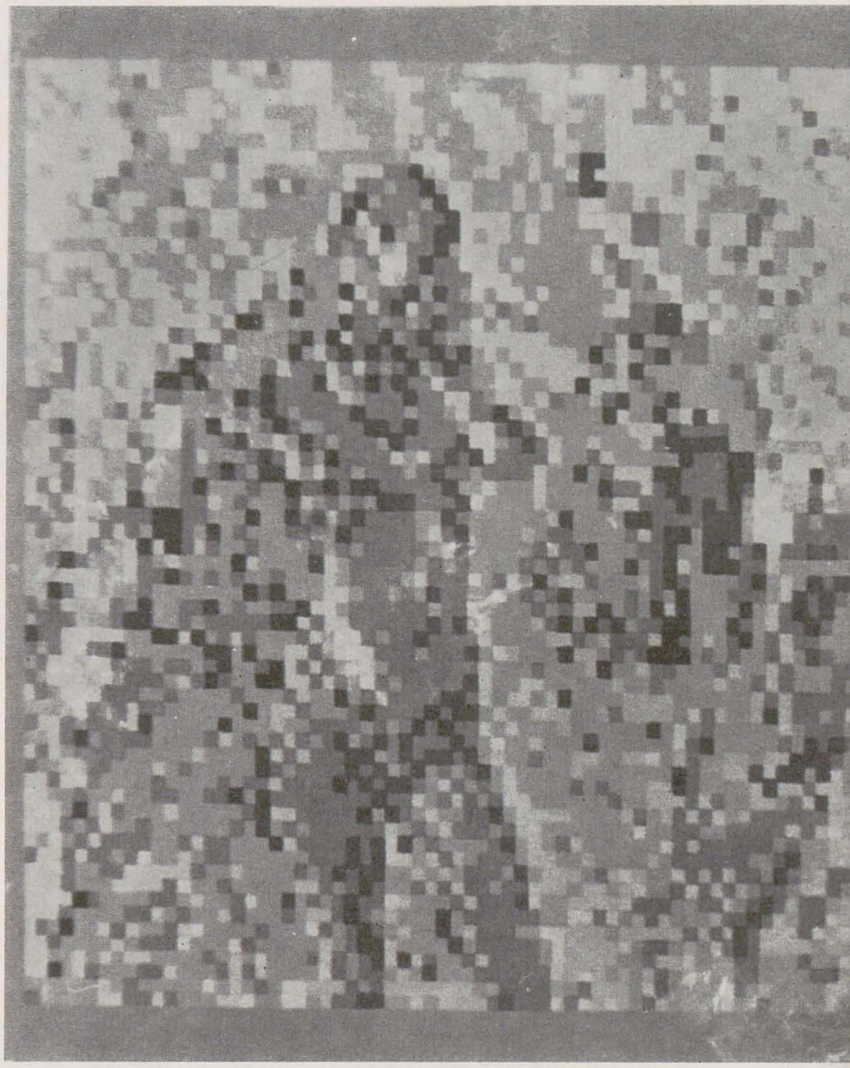




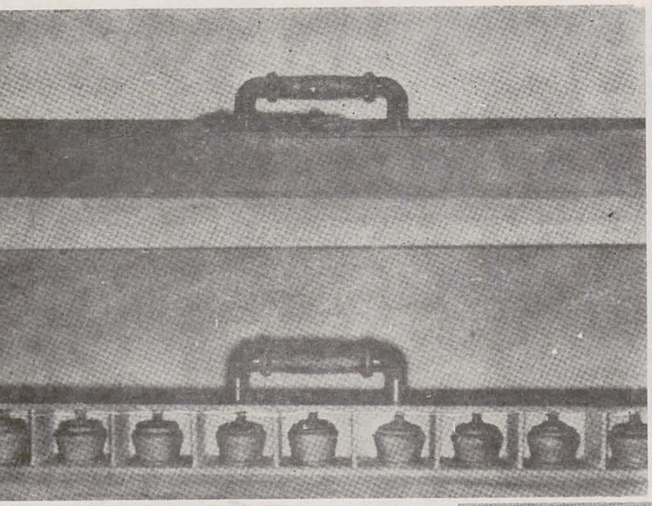
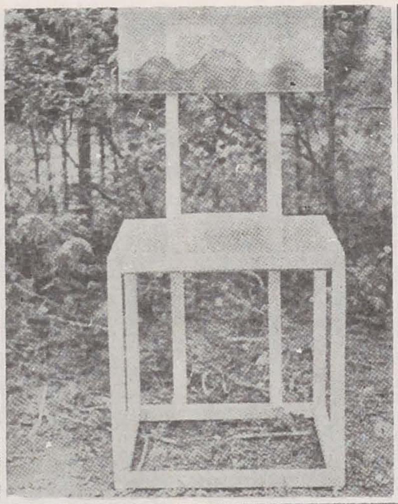
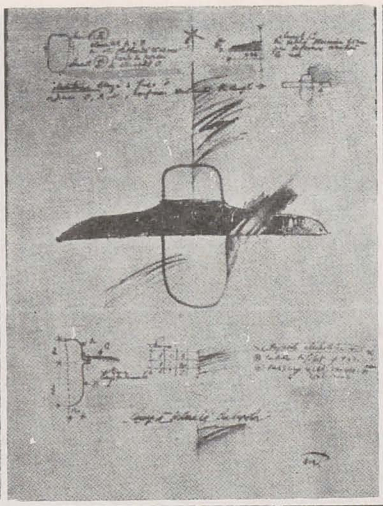


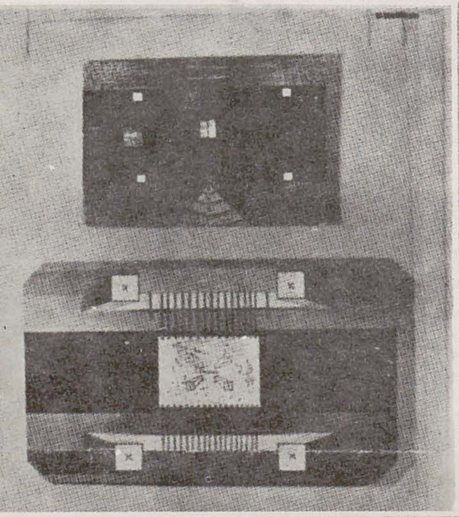
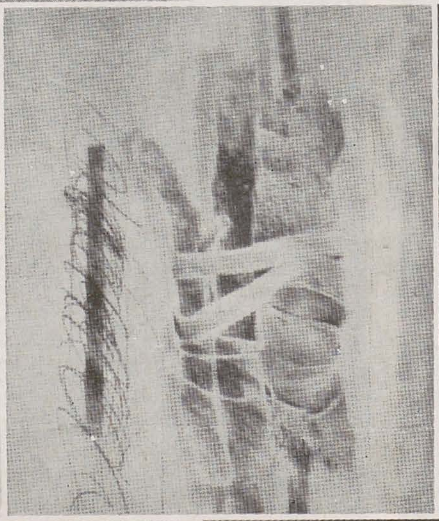
starea proiectivă a desenului — *Orizont «Atelier 35»*

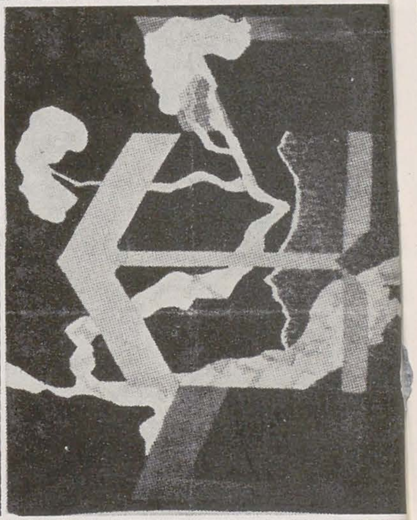
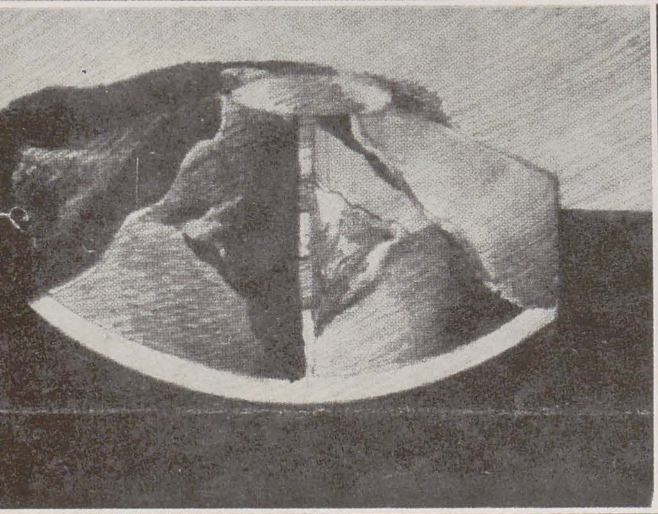
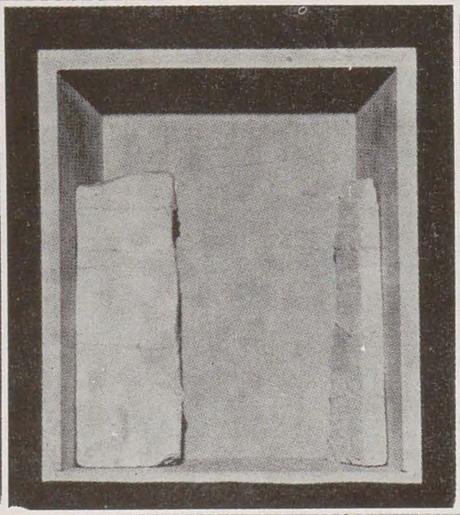
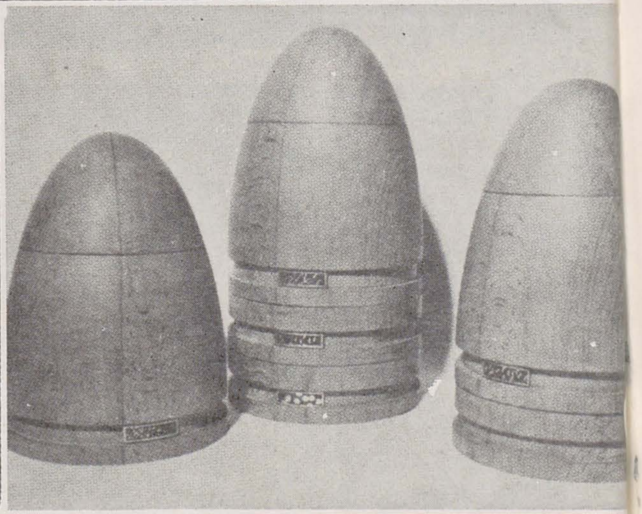
Am descins în subsolul galeriei de mai sus, ușor contrariat de titlul compus acestei expoziții. Căci, lăsînd fantezia literară să zburde și inventînd mai departe cu același juvenil apetit al șocului de intelect, am putea și noi să numim, prin parafrază, o eboșe ca fiind să zicem «starea fluidizantă a ante-picturii». Dar, lăsînd conducerii cenaclului tinerilor și entuziasmului secretarei sale starea inventioasă a genericelor, să vedem această expoziție conduși de textul călăuză tipărit în afișul-catalog. Vom avea deci prilejul să fim de acord împreună cu doctul nostru ghid de sală cu rostirile în problemă ale lui Leonardo, Valéry, Pierre Reverdy, Bacon, Ingres, Proust, ca și cu *Ideea* lui Ficino și *concetto*-ul lui Zucari. În rest, desene și obiecte citînd între Titus Carmel și un la fel de celebru confrate din București, humorul unor invenții pe marginea modelului prozaic-utilitar sau tensiunea neliniștită a altora mai complexe. Planșele desenînd «stări proiective» și obiectele exact și pedant rezolvate tehnologic sînt semnate de: *Antonio Albici*, *Mariana Ciubotaru*, *Casia Csehi-Păpușoi*, *Mihaela Dulea*, *Doina Dumitrescu*, *Dragoș Gheorghiu*, *Ion Isăilă*, *Ludmila Labin*, *Mihai Horia Nazarie*, *Tudor Nicolau*, *Andreea Popa Tomescu*, *Marilena Preda-Sanc*, *Bogdan Stroescu*, *Dan Velescu*, *Radu Vișan*. Felicitări tuturor, dincolo de inerentele rezerve, pentru temeritatea explorării în zonele adînci ale limbajului cu abandonarea lucidă a calofiliei.

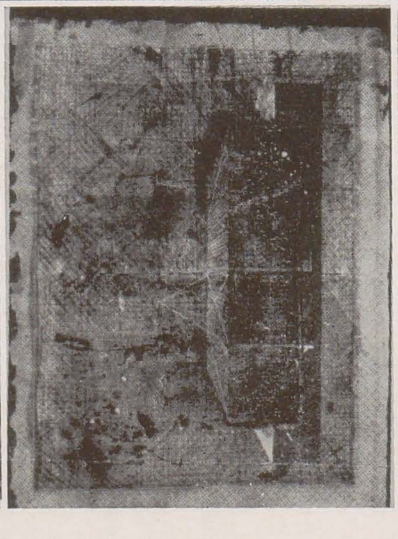
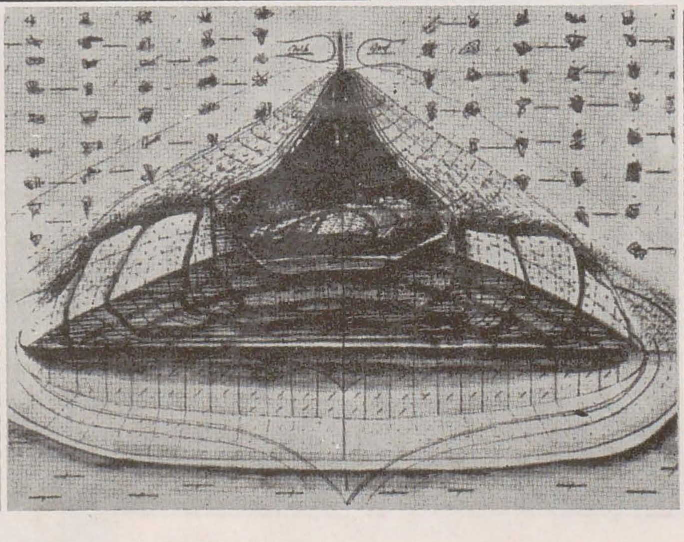
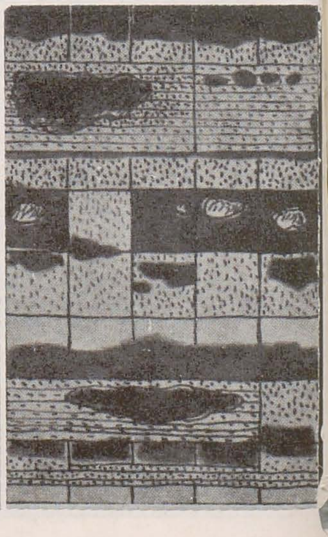


https://biblioteca-digitala.ro

https://biblioteca-digitala.ro

Dans ce numéro:

Articles à signaler:

Vasile Celmare — la structure d'une vocation pour l'art mural

François Pamfil

p. 9

Pratiquant la peinture de chevalet et murale, soucieux également de réaliser l'ambiance architecturale requise de certains espaces urbains en même temps que l'impact spatial de l'œuvre monumentale (murale), Vasile Celmare représente depuis longtemps un nom qui, dans la peinture murale contemporaine roumaine, se recommande par un œuvre aussi vaste que significatif.
Avec une structure spirituelle Renaissance mais attiré dans une mesure égale par le déchiffrement des précieux secrets des techniques classiques autant que par la recherche fondamentale de la géométrie des formes dans l'espace ou dans le plan, Celmare symbolise en même temps le type idéal du professeur dans une Ecole des Beaux-Arts moderne. Les admirables résultats obtenus dans les classes qu'il dirige en sa qualité de maître de conférences à l'Institut des arts plastiques « Nicolae Grigorescu » de Bucarest le prouvent amplement : toutes ces œuvres murales réalisées avec ses étudiants mais d'ores et déjà entrées dans le circuit public.
Continuellement préoccupé de poursuivre ses recherches d'atelier dans les espaces vivants de la cité, Vasile Celmare personnifie, dans une version moderne, l'exemple classique de l'artiste qui assume les destinées sociales de son temps, fortement conscient de l'héritage de beauté et de civilisation que chaque génération lègue à la postérité.

Images de George Enescu dans les arts plastiques roumains

Mihai Ispir

p. 13

A l'occasion du centenaire de la naissance de l'illustre musicien que fut George Enescu, le plus grand compositeur et interprète roumain, la revue ARTA se fait un devoir d'honneur d'évoquer la figure de notre grand compatriote. Evocation entreprise sans doute dans un domaine qui lui est spécifique : en effet, de son vivant comme après sa mort, Enescu représenta un thème d'inspiration pour nombre des meilleurs artistes roumains de notre siècle. Aussi, du dessin d'Iser, daté 1912, jusqu'au dramatique portrait à l'huile réalisé par Corneliu Baba et, finalement, à l'immortelle image que nous a laissée le sculpteur Dimitrie Anghel, le critique d'art Mihai Ispir entreprend-il l'analyse de quelques uns des plus saisissants portraits de George Enescu, son étude envisageant exhaustivement projets, ébauches, œuvres.

Costume et civilisation

Paul Petrescu

p. 23

L'auteur, critique et spécialiste bien connu dans le domaine de la culture populaire roumaine, dévoile dans ces lignes les profonds et significatifs repères qu'il découvre dans l'exposition « Les âges de l'homme » (Musée du Village et de l'art populaire) pour une histoire bimillénaire de la permanence des Roumains en leur espace géographique. Unitaire par excellence, l'exposition est somme toute — selon les propres termes de notre spécialiste — « le résultat d'une histoire assez longue et féconde pour faire naître une civilisation durable ». Car le costume — argument principal de l'exposition — nous parle, ici, non pas des techniques, des matières premières et du décor, mais, davantage, du climat social d'un monde qui a pris naissance et qui s'est développé le long des âges sur son propre territoire, un monde et une civilisation qui peuvent à présent constituer le thème d'une exposition muséale et d'un commentaire de spécialiste mais dont la mémoire gardée intacte dans l'espace roumain même a permis la perpétuation ininterrompue du peuple roumain et de sa culture ancestrale.

Gianlorenzo Bernini — repères pour une poétique du baroque

Victor Ieronim Stoichiță

p. 28

L'illustre ombre de Bernini, celle-là même qui acquiert son relief en dominant tout une poétique du baroque et devient le symbole du poète-guerrier et de l'artiste-combattant dans la statue de David, renferme pour l'historien et critique d'art Victor Ieronim Stoichiță les repères d'un complexe et saisissant portrait imaginaire. Portrait imaginaire du créateur mais aussi de son environnement, car — nous suggère l'auteur — « dans un certain sens (envisagée comme espace d'une possible pratique des plus ingénieux exercices d'imagination — n.a.), la Rome du Cavalier Bernin est la seule *Ville Imaginaire* réalisée ».

La revue ARTA présente les artistes roumains contemporains:

Micaela Eleutheriade

p. 18

Peintre, née à Bucarest (17 juin 1900). Etudes à l'Académie des Beaux-Arts de Bucarest (1924) et à Paris (1924—1927). Débute en 1926 à Paris et Bucarest. A partir de 1926 participe aux Salons officiels, aux Expositions des groupes « Critérion », « Notre groupe » (1932—1936) et « Les femmes peintres » (Belgrade, Prague, Varsovie et Paris) ainsi qu'aux Salons officiels et autres manifestations collectives du pays. Présente dans 22 expositions personnelles à Bucarest. Expositions d'art roumain à l'étranger : 1935 — Stockholm, Berne Zurich; 1937 — Paris; 1947 — Budapest; 1960 — Helsinki; 1961 — Vienne ; 1966 — Prague ; 1969 — Tel-Aviv, Ludenscheid, Beyrouth, Moscou, Turin.

Traian Brădean

p. 20

Peintre, né à Comlăuș (Arad) le 4 juillet 1927. Etudes à l'Institut des arts plastiques « Nicolae Grigorescu » de Bucarest (1956). Débute en 1956 à Bucarest. Depuis lors, participe à tous les Salons officiels et de la Ville de Bucarest. Expositions personnelles : 1957, 1963, 1975, 1981 (Bucarest). Expositions de groupe : 1959, 1960, 1969, 1972, 1974, 1975, 1979 (Bucarest). Expositions d'art roumain à l'étranger : 1959, Prague — 1963, Rome — 1966, Plovdiv, Bulgarie — 1969, Moscou, Tel-Aviv, Helsinki, Vienne et Beyrouth — 1970, Rome — 1971, Sofia, Bamberg, Milan et San Marino — 1972, Terni, Livourne, Ravenne, Amalfi, Todi, et Moscou — 1973, Philadelphie (E.U.A.) — 1975, Dortmund — 1976, Freibourg — 1978, Athènes — 1979, Turquie, Portugal, Espagne et France — 1980, Bulgarie.
Oeuvres : peinture et art mural (dans cette dernière catégorie, une mosaique à Gropeni (Brăila)).
Lauréat : Prix de l'Académie de la R. S. de Roumanie ; Premier Prix aux deux éditions du Festival National « Cîntarea României », phase républicaine.

https://biblioteca-digitala.ro

https://biblioteca-digitala.ro